

## **Kielen ja mielen hämärä**

Merkitysten etsintä Eeva-Liisa Mannerin proosateoksessa *Kävelymusiikkia  
pienille virtahevoille ja muita harjoituksia*

Tiia Kähärä

Pro gradu -tutkielma

Helsingin yliopisto

Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten  
ja pohjoismaisten kielten ja  
kirjallisuuksien laitos

Kotimainen kirjallisuus

Marraskuu 2017



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Institution – Department Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos	
Tekijä – Författare – Author Tiia Kähärä		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Kielen ja mielen hämärä. Merkitysten etsintä Eeva-Liisa Mannerin proosateoksessa <i>Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia</i>		
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2017	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 107 s.
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tarkastelen työssäni merkitysten hämärtämisen ja tuottamisen välistä jännitettä sekä henkilöhahmojen kokemuksia vieraiden ja hämmentävien maailmojen äärellä Eeva-Liisa Mannerin proosateoksessa <i>Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia</i> (1957). Käsittelen erityisesti novelleissa rakentuvia maailmoja, joista osan voi tulkita henkilöhahmojen sisäisiksi maailmoiksi, kuten uniksi, kuvitelmiiksi tai tajunnan kuvauksiksi. Analysoin, millä kielen ja kerronnan keinoilla maailmoista muodostuu hämmentäviä ja millaisen kuvan teos antaa yksittäisen ihmisen mielestä ja kokemuksista modernissa maailmassa. Lisäksi tarkastelen, miten novellit hyödyntävät piirteitä lajeista, joissa merkitysten pohdinta on olennaista. Merkitysten etsinnän tematiikan kautta avautuu myös <i>Kävelymusiikin</i> käsitys taiteen ja kielen mahdollisuuksista välittää ja tuottaa merkityksiä.</p> <p><i>Kävelymusiikin</i> novelleissa kuvataan erilaisia vieraita, ihmeellisiä ja absurdeja maailmoja. Monet novellien fantasia-aineksia hyödyntävät, assosiativisesti etenevät tai muuten arkitodellisuudesta poikkeavat maailmat kuvaavat henkilöhahmojen mielentiloja, kuten unia, mielikuvitusta tai assosioivia ajatuskulkuja. Toisaalta myös novellien reaali maailma näyttäytyy absurdina ja vieraana. Unien, alitajunnan ja tunnekokemusten kuvauksen kautta teoksessa pohditaan rationaalisen järki ajattelun ja vaistonvaraisten ajattelun, kokemusten ja tunteiden suhdetta. Teos kritisoi kartesiolaista dualismia ja ihmisjärjen nostamista tunteiden, kokemustiedon, eläinten ja luonnon yläpuolelle. Järki-kritiikki liittyy maailmansotien jälkeiseen kielen kriisiin ja arvotyhjiöön.</p> <p>Suurinta osaa novelleista leimaa vahva tunnekokemus, joka näyttäytyy erityisesti yksityisten maailmojen rajoilla ja maailmojen jännitteisissä kohtaamisissa. Alkuosan novellien onnentäyteiset eläinhahmoja sisältävät maailmat herättävät päähenkilöissä vahvoja myönteisiä tunteita ja tuovat merkityksellisyyttä ahdistavaan ja merkityksettömän tuntuiseen arkimaailmaan. Loppuosan novellien maailmat ovat alkuosaa groteskimpia, ahdistavampia ja painajaismaisia. Usein tunnekokemukset liittyvät vuorovaikutustilanteisiin ja niissä empatian osoittamiseen tai torjumiseen, mikä johtaa joko vahvoihin samastumisen ja yhteenkuuluvuuden tai vierauden ja sivullisuuden kokemuksiin. Tunnekokemuksia herättävät myös taidekokemukset ja eksistentiaalistiset todellisuuden mielettömän luonteen tajuamisen kokemukset tai autenttisen olemisen tavoittamisen hetket.</p> <p>Merkitysten ja merkityksellisyyden etsintä näkyy novelleissa henkilöhahmojen kokemuksen lisäksi myös kielen ja kerronnan keinoissa. Novelleissa leikitään merkityksillä ja luodaan eri merkityskenttiä yhdistelemällä sekoitettuja tiloja, jotka ehkä pintatasolla vaikuttavat sekavilta tai hämäriltä, mutta joissa muodostuukin uudenlaisia merkityksiä. <i>Kävelymusiikissa</i> hyödynnetään piirteitä erityisesti lajityypeistä, joiden ytimessä on kielen, maailman tai ihmisen kokemuksen hämäryyden, ihmeellisyyden tai merkitysten hajoamisen pohdinta tai keinot etsiä uudenlaista merkitystä uudenlaiseen maailmankokemukseen. Näitä lajeja ja kaunokirjallisuuden suuntauksia ovat nonsense, allegoria, surrealismi, eksistentiaalistinen romaani ja absurdi draama.</p> <p>Kielen ja kerronnan merkityksiä sekoittavat keinot sekä henkilöhahmojen kokemuksen tason merkitysten etsintä kietoutuvat yhteen <i>Kävelymusiikin</i> itsereflektiivisissä kielifilosofisissa pohdinnoissa. Teoksessa pohditaan kielen ja kirjallisuuden luonnetta, muun muassa kommunikaation ongelmia ja tavanomaisen kielenkäytön riittämättömyyttä sanoittaa sanomaton. Teoksen kielikäsitelmä lähestyy bahtinilaista dialogista käsitystä kielestä, joka on jatkuvassa muutoksessa ja jokaiselle puhujalle pohjimmiltaan omanlaisensa.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Eeva-Liisa Manner, Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia, merkitykset, vieraus, mahdolliset maailmat, modernismi, nonsense, surrealismi, allegoria, eksistentiaalistinen, absurdi, kognitiivinen kirjallisuuden tutkimus, affektiivinen kirjallisuudentutkimus, empatia		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

## Sisällys

1 Johdanto .....	1
1.1 Eeva-Liisa Mannerin tuotanto ja siitä tehty tutkimus.....	2
1.2 Tutkimuskysymys ja -tavoitteet .....	4
1.3 Kielen ja mielen hämärä modernismissa.....	6
1.4 Kognitiivinen ja affektiivinen kirjallisuudentutkimus.....	10
2 Hämärä kieli .....	13
2.1 Ludi, ludi – leikkiä kielellä, leikkiä merkityksillä.....	13
2.2 Sekoitetaan kaikki! .....	26
2.3 Kohti tyhjyyttä.....	34
3 Tunteet ja mielen maailmat .....	40
3.1 Kielikuvista kuvitteellisiin maailmoihin .....	40
3.2. Mielen maailmat ja surrealismi .....	48
3.3 Norsunluutornissa – yksin kielessään, yksin mielessään .....	56
3.4 Nonverbaali empatia ja eläytyminen .....	68
4 Järjetön juoni.....	79
4.1 Matkalla virrassa .....	79
4.2 Toisto, variaatiot ja päättymättömät kierrokset .....	90
Lopuksi.....	100
Lähteet.....	103

## 1 Johdanto

”Tähdet, joita sanotaan olevan enemmän kuin hiekanjyviä, muodostavat kuvioita ja kirjaimia joita en kyllästy katsomaan, vaikka en osaa lukea niitä. Sanskriittiakaan en osaa lukea, mutta silti pelkkä sanskriitin näkeminen synnytti minussa ennen syvän ja selittämättömän ilon. Samoin runoilijoiden kieli, vaikka tarkoitusta ja päämäärää en aina voinutkaan ymmärtää. Suurin ilo on oivallus; mutta aistiminen tuo joskus välittömämmän ilon kuin puoli ymmärrystä.” (KPV: 129.)

Eeva-Liisa Mannerin (1921–1995) proosateoksessa *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* (=KPV, jatkossa *Kävelymusiikkia*, 1957) puhutaan paljon merkeistä, merkityksistä ja ymmärryksestä. Vaikka merkit eivät avautuisi, voivat ne silti synnyttää mielihyvää ja selittämätöntä, välitöntä iloa. Merkityksen etsimisen teema kiehtoutuu novelleissa usein järkitiedon ja tunnekokemuksen väliseen jännitteeseen. Tuula Hökkä (1999b: 6) mainitsee merkitysten kyseenalaistumisen Eeva-Liisa Mannerin runouden keskeiseksi aiheeksi: ”Modernin kokemus kielen merkityksien häilymisestä ja kyseenalaistumisesta, kielestä rajoittajana, kuolemanalaisuutena ja samalla olemassaolon täyteyden mahdollisuutena on ollut monella tapaa kirjailijantyön keskiössä.” Myös proosateoksessa *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille* on nähtävissä samaa tematiikkaa.

Merkitysten muodostumisen pohtiminen on teoksessa läsnä jo kielen tasolta lähtien: *Kävelymusiikin* kieli leikkii merkityksillä. Mukana on monenlaista äänteellistä ja sanastollista leikkiä. Kielen rytmi etualaistuu merkityksen kustannuksella. Samalla kielen merkitysfunktio kyseenalaistuu, kun sopimuksia rikotaan käyttämällä kieltä tavanomaisista merkityksistä poiketen. Kieli näyttäytyy henkilöhahmojen yksityisenä leikkikenttänä ja jokaisen oman sisäisen maailman rakennusmateriaalina. Päähenkilöt tuntuvat elävän omissa maailmoissaan, jotka rakentuvat – paljolti kielen erilaisen käytön takia – toisin kuin yhteisesti jaettu todellisuus. Kun henkilöt eivät onnistu välittämään puheessaan merkityksiä toinen toisilleen, kielen kommunikaatiofunktio kyseenalaistuu. Henkilöhahmot tuntevat olonsa vieraaksi erityisesti toisten ihmisten seurassa. Arkitodellisuus näyttäytyy useissa novelleissa absurdina, merkityksensä kadottaneena, järjettömänä ja ahdistavana.

*Kävelymusiikkia* koostuu 13 novellista. Ensimmäisessä osassa ”Omistus virtahevoille” liikutaan lasten ja eläinten unenomaisissa ja fantastisissa maailmoissa, jotka rakentuvat kielen rytmillisyydelle ja leikkillisyydelle. Novelleissa on nonsensepiirteitä ja kieli rinnastuu vahvasti musiikkiin: sen merkitykset ovat musiikin tapaan rytmin tuomia assosiativisia merkityksiä. Toinen osa ”Peilit” näyttää maailman absurdiuden ja

ihmisten pahuuden. Painajaismaisia novelleja leimaa selittämättömästä syyllisyydestä, ihmiskunnan pahuudesta ja determinismistä nouseva ahdistus. Toisen ja kolmannen osan välissä on naisen ja miehen välistä keskustelua kuvaava novelli ”Aamulla kello viisi”. Siinä kommunikaatio epäonnistuu kerta toisensa jälkeen ja arkisia havaintoja rikkovat epifaniset oivalluksen kokemukset. Kolmannessa osassa ”Ratsastus” liikutaan historiallisten ja uskonnollisten myyttien maailmoissa, joissa nousee esiin tyhjyyden teema ja arvorelativismi.

### 1.1 Eeva-Liisa Mannerin tuotanto ja siitä tehty tutkimus

*Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* (1957) ilmestyi vuosi Mannerin läpimurtoteoksen, runokokoelman *Tämä matka* (1956) jälkeen. Näitä kahta teosta on pidetty tutkimuskirjallisuudessa rinnakkaisteoksina, joissa Manner käsittelee osittain samaa aiheistoa ja kuvastoa (Hökkä 2003: 6). Eeva-Liisa Mannerin proosatuotantoon kuuluu *Kävelymusiikin* lisäksi lukuisia eri lehdissä julkaistuja novelleja sekä kolme romaania: *Tyttö taivaan laiturilla* (1951), salanimellä Anna September kirjoitettu ironinen salapoliisiromaani *Oliko murhaaja enkeli?* (1963) ja romaani *Varokaa voittajat* (1972). Manner on julkaissut yhteensä 11 runoteosta. Lisäksi Manner on kirjoittanut 16 näytelmää ja suomentanut noin 150 kirjailijan tekstejä, muun muassa Herman Hesseä, Lewis Carrollia, Franz Kafkaa, monia suomenruotsalaisia modernisteja sekä kiinalaista ja japanilaista kirjallisuutta.

Eeva-Liisa Mannerin omintakeinen proosatuotanto on jäänyt paljolti hänen runojensa ja näytelmiensä varjoon. Yksi syy tähän voi olla, ettei Mannerin proosa asettunut yhtä selvästi suomalaisen sotienjälkeisen modernismin valtavirtaan kuin hänen runoutensa. Mannerin proosa ei muistuttanut niin kutsutun uuden koulun prosaistien Veijo Meren, Antti Hyryn ja Marja-Liisa Vartion teoksia, joita on pidetty suomalaisen proosan modernismin rajapyykkeinä (Hökkä 1999a: 68). Sen sijaan etenkin *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille* on liitetty ennemminkin vähemmän yhtenäiseen fantasia-aineksia hyödyntäneeseen sotienjälkeiseen kirjallisuuteen, johon voi nähdä kuuluvan muun muassa Yrjö Kokon *Pessin ja Illusian* (1944), Tove Janssonin muumikirjat (1945–1980), Lauri

Viidan nonsenserunoelman *Kukunorin* (1949) ja Pentti Holapan novellikokoelman *Muodonmuutoksia* (1959) (mt. 72). Varsinkin Holapan *Muodonmuutoksissa* näkyy vastaavanlaista fantasiaan yhdistettyä tietoteoreettista ja eksistentiaalista pohdintaa kuin Mannerin 1950-luvun proosatuotannossa. Mannerin proosan tapaan kysymyksiä toisista todellisuuksista ja ihmisen subjektiivisesta kokemuksesta käsittelevät novellimuodossa myös muun muassa Tyyne Saastamoisen *Ikoni ja omena* (1954) ja Marja-Liisa Vartion *Maan ja veden välissä* (1955). Ulkomaisista esikuvista *Kävelymusiikin* novellien kummallisissa maailmoissa voi nähdä yhteyksiä myös esimerkiksi Franz Kafkan<sup>1</sup> ja Henri Michaux'n muodonmuutoksia, todellisuuden häilyvyyttä ja absurdin kokemusta käsitteleviin novelleihin.

Mannerin proosan määrittelyä on vaikeuttanut myös se, että varsinkin proosassa Mannerin tyyli vaihtelee suuresti eri teoksissa, vaikka teemat ja kuvasto usein toistuvat teoksesta toiseen: *Tyttö taivaan laiturilla* (1951) on surrealistinen, nostalginen, toisten todellisuuksien kysymyksiä pohtiva romaani nuoren tytön yksinäisyydestä ja vieraudesta 1900-luvun alun Viipurissa. *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille* (1957) on esikoisromaanina fantastisempi, filosofisempi ja moniaineksisempi lyhytproosateos, jossa näkyy silti yhä samoja teemoja kuin *Tyttö taivaan laiturilla* -romaanissa. Novellia on pidetty ”yleistävänä ja kalpeana” määrittelynä *Kävelymusiikin* yhteydessä. Aikalaiskritiikki mainitsi teoksen proosan lajia määriteltessään muun muassa esseiden, moraalisien sadun ja proosarunon.<sup>2</sup> (Hökkä 2003: 5.) Perinteisempiä novelleja Manner kirjoitti eri lehtiin koko uransa ajan. Niissä keskitytään usein johonkin psykologiseen tai moraaliseseen ongelmaan tai pohditaan taidekokemusta. Myöhemmät romaanit vievät Mannerin proosaa vielä aivan uusiin suuntiin: *Oliko murhaaja enkeli?* (1962) on ironinen ja metafiktiivinen dekkariparodia, jossa näkyy kuitenkin Mannerille tuttu leikki kielellä ja merkityksillä. *Varokaa*

---

<sup>1</sup> *Parnassossa* vuonna 1957 ilmestyneessä kritiikissä Tyyne Saastamoinen vertaa *Kävelymusiikkia* erityisesti Kafkan novelleihin: ”’Hippopotamus’, ’Elephas pumilio’ ja ’Tässä talossa’ ovat rinnastettavissa Kafkan parhaaseen proosaan.” Lisäksi hän liittää Mannerin ”suureen sodanjälkeiseen tilitystaitteeseen” ja tästä joukosta etenkin Samuel Beckettiin. (Saastamoinen 1957: 371–372.)

<sup>2</sup> Mannerin omana tulkintana *Kävelymusiikin* tekstien lajista voi nähdä teoksen alaotsikon ”ja muita harjoituksia”. ”Harjoitus” viittaa tekstien kokeilevaan luonteeseen, mutta sen voi nähdä myös Mannerin leikkillisinä suomennoksena ranskan kielen sanasta ”un essai”, joka tarkoittaa sekä harjoitusta että esseitä. Näin alaotsikon voi tulkita tukevan ajatusta *Kävelymusiikin* teksteistä kaunokirjalliseen muotoon kirjoitetuista esseistä. Lajimäärittely on vaikeaa toisinaan myös Mannerin runoudessa. Esimerkiksi *Kirjoitetussa kivessä* (1966) ja *Fahrenheit 121:ssä* (1968) on proosarunoja, jotka eivät ole kaukana *Kävelymusiikin* proosateksteistä. *Kirjoitetussa kivessä* yksi proosaruno-osasto on jopa nimetty ”Esseiksi ajan taipumisesta”. *Kävelymusiikin* tekstien nimittäminen ”moraalisiksi saduiksi” kuvaa tulkintaa niistä allegorioina tai kuvien muodossa esitettyinä filosofiana. Selvyuden vuoksi kutsun tässä työssä *Kävelymusiikin* tekstejä novelleiksi, mutta niiden lajin tarkempi tarkastelu olisi kiinnostava jatkotutkimuskohde.

*voittajat* (1972) puolestaan latinalaisen Amerikan tyrannivaltioon sijoittuva yhteiskunnallinen kuvaus, jossa pohditaan elämän tyhjyyden ja absurdiuden teemoja.

Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta on kirjoitettu kolme väitöskirjaa, ja se on ollut myös suosittu opinnäytetöiden aihe. Sinikka Tuohimaa tutki väitöskirjassaan (1986) empiirisen minän kokemuksia ja heijastussymboliikkaa Mannerin tuotannossa. Tuula Hökän väitöskirja *Mullan kirjoitusta, auringon valoa* (1991) käsittelee Mannerin runojen poetiikkaa, groteskin, ruumiillisuuden ja naiseuden teemoja sekä runojen kieli- ja eksistentensifilosofista taustaa. Matti Itkonen on tutkinut väitöskirjassaan (1994) fenomenologista aikaa ja sen tajunnallistamismoduksia Mannerin tuotannossa sekä liseniaatintyönsään (1990) ajan ja olemassaolon kysymyksiä Mannerin alkutuotannossa.

Eeva-Liisa Mannerin proosateoksia ei ole tutkittu yhtä systemaattisesti kuin hänen lyriikkaansa ja draamaansa, joista kummastakin on kirjoitettu lukuisia artikkeleita ja pro gradu -tutkielmia. Muun tuotannon tutkimuksessa kuitenkin viitataan toisinaan myös proosatuotantoon. Tästä syystä tukeudun tutkielmassani jonkin verran Mannerin lyriikasta tehtyyn tutkimukseen. Mannerin proosasta on kuitenkin tehty joitakin pro gradu -tutkielmia. Viimeisimpänä Hanna Peltola (2006) on tarkastellut pro gradu -tutkielmassaan groteskia *Kävelymusiikissa*. Matti Itkonen on kirjoittanut *Kävelymusiikista* ja Mannerin ensimmäisestä romaanista *Tyttö taivaan laiturilla* pro gradu -tutkielmansa ”Todellinen todellisuus: Ajallis-eksistentiaalinen sovellus Eeva-Liisa Mannerin teoksiin *Tyttö taivaan laiturilla* ja *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille*” (1988).

## 1.2 Tutkimuskysymys ja -tavoitteet

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen merkitysten etsintää sekä henkilöhahmojen kokemuksia vieraiden ja hämäreiden maailmojen äärellä Eeva-Liisa Mannerin proosateoksessa *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* (1957). Analysoin merkitysten hämärtämisen ja tuottamisen välistä jännitettä erityisesti novelleissa rakentuvien maailmojen kautta: Millä kielen ja kerronnan keinoilla novellien kuvaamista maailmoista muodostuu kummallisia ja hämmentäviä? Mitkä asiat novelleissa herättävät päähenki-

löissä hämmennyksen, vierauden, merkityksettömyyden tai merkityksellisyyden kokemuksia? Osan maailmoista voi tulkita henkilöhahmojen sisäisiksi maailmoiksi, kuten uniksi, kuvitelmiiksi tai tajunnan kuvauksiksi. Niiden kautta tarkastelen, millaisen kuvan ihmismielestä ja yksittäisen ihmisen kokemuksesta ja tunteista modernissa maailmassa teos antaa.

Kielen ja kerronnan keinoja analysoidessani pohdin myös, miten novellit liittyvät modernismiin ja miten ne hyödyntävät piirteitä lajeista, joissa merkitykseen liittyvät kysymykset ovat olennaisia. Näitä lajeja ja kaunokirjallisuuden suuntauksia ovat muun muassa nonsense, allegoria, surrealismi ja absurdi draama. Lisäksi tarkastelen, miten merkitysten hajoaminen, rakentaminen ja etsintä kietoutuvat yhteen niin kielen tasolla kuin henkilöhahmojen kokemuksissa. Merkitysten etsinnän ja luomisen tematiikan kautta käsittelen tulkinnassa myös *Kävelymusiikin* käsitystä taiteen ja kielen mahdollisuuksista luoda, välittää ja tuottaa merkityksiä.

Aloitin tarkastelemalla pääluvussa kaksi, miten kielen tasolla sekoitetaan ja hämmärretään merkityksiä, sekä sitä, mitkä kielen keinot herättävät henkilöhahmoissa sekä hämmennyksen että onnen tunteita. Tarkastelen, miten kielellä ja merkityksillä leikitään ja miten tavanomaisesta poikkeavia maailmoja luodaan erilaisilla sekoittamisen tavoilla ja etsitään keinoja sanoittaa uudenlaista kokemusta modernissa maailmassa.

Pääluvussa kolme siirryn tarkastelemaan novellien maailmoja ja niihin liittyviä tunteita. Hyödynnän mahdollisten maailmojen poetiikan käsitteistöä ja tarkastelen sitä kautta, miten hämärtämisen keinoilla luodaankin merkityksellisiä yksityisiä maailmoja. Pohdin, miten *Kävelymusiikkia* suhteutuu surrealismiin ja voisiko novellien kuvamia kummallisia maailmoja pitää surrealistisina. Lisäksi tarkastelen mahdollisten maailmojen kautta henkilöiden välisiä vuorovaikutussuhteita ja empatian välittymistä toisten ihmisten ja eläinten kanssa.

Pääluvussa neljä tarkastelen, miten vierauden ja absurdiuden kokemusta rakennetaan novellien juonen, etenemisen ja aikakäsityksen avulla. Analysoin myös teoksen syklistä ja varioivaa, musiikkiin rinnastuvaa rakennetta, mikä liittyy toisaalta episodimaiseen juoneen ja toisaalta Mannerin omanlaiseen, melko deterministiseen aikakäsitykseen, tapahtuminen välttämättömään kulkuun, jossa vapaa tahto kyseenalaistuu. Teoksen rakenteen ja musiikillisuuden analysoinnin avulla pohdin myös teoksen kielikäsitystä.



### 1.3 Kielen ja mielen hämärä modernismissä

Merkityksen kysymykset ja merkitysten hämärtäminen ovat aina olleet osa kaunokirjallisuuden olemusta. Päivi Mehtosen (2002: 7, 12) mukaan hämäryys ja monimerkityksisyys olivat varsinkin 1900-luvun kirjallisuudessa ja ajattelussa avainsanoja, mutta hämärtäminen on ollut kautta historian kirjallinen keino, jolla on kokeiltu kieleen rajoja ja etsitty toisenlaista tietoa. Mehtonen (mt. 19) nostaa esiin erityisesti keskiajan mystikkojen uudiskielet ja negatiivisen teologian, jossa ihmiskieltä pidetään riittämättömänä tavoittamaan sanoinkuvaamatonta jumalaa. Venäläiset formalistit 1900-luvun alussa määrittelivät kielen avulla asioiden oudoksi tekemisen, *vieraannuttamisen* (ostranenie), kirjallisuuden olemukseksi. Vieraannuttamisen tekniikoilla kirjallisuus muistuttaa olevansa kirjallisuutta ja kiinnittää huomion kieleen kielenä. (Koskela & Rojola 1997: 37–38.)

Kirjallisuuden totuttujen arvojen ja merkitysten hämmentämisestä, rikkomisesta ja kyseenalaistamisesta tuli olennaista erityisesti 1900-luvun alun avantgardistisissa suuntauksissa, joissa kyseenalaistaen ja kokeillen etsittiin vaihtoehtoja vanhalle taiteelle, joka ei tuntunut vastaavan enää kokemusta modernisoituvassa, teknologisoituvassa ja maailmansodan kokeneessa maailmassa (Katajamäki & Veivo 2007: 11). Avantgarden määritelmät lähestyivät usein kirjallisuuden modernismin määritelmiä: molemmissa pyritään irti kirjallisuuden klassisista arvoista ja kehitetään kokeilemalla uusia kirjallisuuden muotoja, jotka vastaisivat nykyhetken kokemusmaailmaa (mt. 12). Stephen Kernin (2011: 2) määritelmä modernismista korostaa juuri kielellistä ja kerronnallista kokeellisuutta: modernismi on hänen mukaansa laaja käsite, jolla viitataan suureen joukkoon pääosin 1900-luvun alkupuolella syntyneitä uusia tapoja nähdä ja tulkita maailmaa sekä kerronnallisiin keinoihin ja kaunokirjallisuuden suuntauksiin, jotka ilmensivät näitä uusia kielen, kerronnan ja maailman hahmottamisen tapoja. Näin ei voida puhua modernismista yhtenä tarkkarajaisena kirjallisena virtauksena tai piirrejoukkona. Sen sijaan samat yhteiskunnassa, kieli- ja taidekäsityksissä ja ihmiskäsityksissä tapahtuneet muutokset saivat erilaisia muotoja eri taidemuodoissa ja suuntauksissa, joihin usein viitataan kattokäsitteellä modernismi. Juuri kokeellisuus ja tutuista merkityksenmuodostamisen tavoista kieltäytyminen ovat synnyttäneet mielikuvan avantgardistisista ja modernistisista teksteistä hämärinä, sekavina tai vaikeasti lähestyttävänä.

Modernistisen maailmankuvan muutoksen ja uusien ilmaisutapojen etsinnän tarpeen taustalla on usein pidetty 1900-luvun alun suuria yhteiskunnallisia muutoksia

ja tapahtumia: tieteen ja tekniikan nopeaa kehitystä sekä maailmansotia, jotka horjuttivat uskoa ihmiskunnan edistyksellisyyteen ja niin sanottujen suurten kertomusten selitysvoi-  
maan. Kernin (2011: 9) mukaan suuret kertomukset ovat auktoritatiivisia kuvauksia, jotka antavat järkevääntuntuisen selityksen suuren ihmisjoukon kokemuksille. Uskonto tai muut ylhäältäpäin annetut selitykset, suuret kertomukset, eivät kuitenkaan enää riittäneet selit-  
tämään maailmansotien jälkeistä pirstaloitunutta maailmaa ja identiteettiä. Uudenlaista ihmis- ja maailmankuvaa varten tarvittiin uudenlaiset kerronnan keinot. Realististen ro-  
maanien kaikkietävän kertojan välittämät selkeät maailmankuvat ja selkeille syy-seu-  
raussuhteille rakentuneet ihmiskohtalot vaihtuivat kielen, kerronnan, identiteetin tai ym-  
päriövän maailman epävarmuuteen ja moniaineksisuuteen. Tätä yhteiskunnallista, sosi-  
aalista ja ideologista muutosta tulkittaessa on usein nostettu ydinsanoiksi jollain tavalla  
kielteisiä käsitteitä, kuten kaaos, kriisi, anarkia, sopeutumattomuus, rappio, epäinhimil-  
listyminen, eksyminen, pettymys, epätietoisuus, irrationaalisuus, absurdi, epätoivo, häm-  
mennys, fragmentoituminen, muodon hajoaminen ja kaiken kiinteän ja yhtenäisen sula-  
minen (mt. 4). Modernistinen kirjallisuus pyrki usein kuvaamaan kokemusta hämmen-  
nystä herättävässä irrationaalisessa ja fragmentoituneessa maailmassa, ja siksi uudet il-  
maisutavatkin olivat toisinaan ensi lukemalla hämmennystä ja epätietoisuutta herättäviä.

Yhteiskunnallisten muutosten lisäksi modernistisen kirjallisuuden taustalla vaikuttaa myös uudenlainen kiinnostus ihmismielen toimintaan sekä sen ”pimeisiin puo-  
liin”, kuten muun muassa Virginia Woolf toteaa esseessään ”Modern Fiction”  
(1925/1929: 192). Freudin ja Jungin teoriat mielestä saivat myös kirjailijat kiinnostumaan  
alitajunnan ja mielen prosessien kuvaamisesta. Modernistista romaania onkin kuvattu  
käännekohtaksi kaunokirjallisten mielten kuvaamisen tavoissa: muodon, teeman tai mo-  
lempien kautta kuvattiin kokemuksia ihmismielessä, kuten aistivaikutelmia, tunteita,  
muistoja ja assosiatiivisia ajatuskuluja (Herman 2011: 243.) Sisäinen fokalisointi, sisäi-  
nen monologi, tajunnanvirta ja muut mieltä sisältäpäin tarkkailevat kerrontatavat yleis-  
tyivät (Kern 2011: 83). Mielen toiminnasta kiinnostumisen lisäksi kyse oli uusista ta-  
voista kuvata todellisuutta realismiakin realistisemmin. Kun maailma nähtiin fragmentoi-  
tuneena ja suhteellisena, minäkertojan tai sisäisen fokalisoijan välittämä näkemys yksit-  
täisen ihmisen rajallisesta ja hämmentyneestä ajatus- ja kokemusmaailmasta tuntui ai-  
dommalta kuvaukselta todellisuudesta kuin kaikkietävän kertojan valheellisen selkeä  
ylhäältäpäin annettu tapahtumien selitys. Ympäröivä maailma ja ihmisen identiteetti ku-  
vattiin modernismissa usein epäselväksi ja fragmentoituneeksi ja oma mieli ihmiselle it-  
selleenkin hämmäntäväksi.

Modernististen teosten kääntymistä realismin yhteiskunnan kuvauksesta kohti mielen kuvausta onkin usein kutsuttu käänteeksi sisäänpäin (esim. Herman 2011: 253). Toisaalta, kuten David Herman (2011: 253) osoittaa, kyse ei ollut niinkään kääntymisestä sisäänpäin vaan uudesta tavasta kuvata erottamatonta yhteyttä sisäisen ja ulkoisen alueen välillä, mikä horjutti klassista kartesiolaista erontekoa mielen ja ruumiin välillä. Modernistisen kirjallisuuden kiinnostus ihmismieleen ja uudet tekniikat kuvata sitä eivät vahvistaneet kartesiolaista käsitystä mielen ja ruumiin erosta vaan osoittivat ajattelun ja hahmottamisen erottamattoman yhteyden toiminnan ja vuorovaikutuksen kanssa. Näin monia modernistisia teoksia voi kiinnostavasti suhteuttaa nykyisiin käsityksiin mielestä, jossa aivot, keho ja maailma ovat sidoksissa toisiinsa. (Mp.) Modernististen teosten koekellisuuden lopputulos ei ole niinkään mielen syvyyksien kartoittaminen kuin ymmärrys mielestä laajana, myös materiaaliseen todellisuuteen liittyvänä kokonaisuutena (mt. 254).

Modernistinen maailma todisti yhteisesti jaettujen merkitysten katoamisen. Modernistisen ja realistisen romaanin erona on pidetty sitä, että realistinen romaani kuvaa yksilön käyttäytymistä ja valintoja, jotka pohjautuvat yhteisön jakamiin elämälle merkityksen antaviin arvoihin ja moraaliin, kun taas modernistisissa romaaneissa ihmiselämän merkityksellisyyttä tarkastellaan esteettisestä ja eksistentiaalisesta näkökulmasta. (Kern 2011: 202.) Kun uskontoa ei enää nähty ihmiselämän tapahtumien ja merkitysten selittäjänä ja moderni ihminen kohtasi arvotyhjiön, eksistentiaalinen filosofia oli yksi ajatussuunnista, joka auttoi selittämään merkityksettömyyden ja tyhjän kokemusta sekä olemisen kysymyksiä. Torsti Lehtinen (2002: 16–17) määrittelee eksistentiaalismin maailmansotien välissä syntyneeksi eksistenssifilosofian suuntaukseksi, jonka alle kuului erilaisia ajattelijoita, joista monet tosin kielsivät itse olevansa eksistentialisteja. Eksistentiaalismin taustalla vaikutti muun muassa Søren Kierkegaardin, Friedrich Nietzschen ja Martin Heideggerin ajattelu. Erityisesti Jean-Paul Sartre ja Albert Camus esittivät filosofiansa kaukokirjallisessa muodossa, mikä teki eksistentiaalisten ajattelua tunnetuksi laajemmin kuin vain filosofian piirissä. Eksistentialismi ei ollut yhtenäinen ajattelusuuntaus, mutta suurinta osaa eksistentialisteista yhdisti kokemus elämän käsittämättömyydestä ja katoavuudesta, mikä aiheutti epätoivoa tai ahdistusta. Eksistentialisteja kiinnosti kysymys ihmisen vapaudesta ja siihen liittyvästä vastuusta. (Mp.) Lisäksi monet heistä ajattelivat, että ihmiset, jotka eivät ajattele tai tajua elämän mielettömyyttä, elävät valheellista, epäautenttista, merkityksetöntä elämää. Vasta kun ihminen ymmärtää olemassaolonsa ja sen mielettömyyden, on mahdollista saada kiinni autenttisesta olemisesta tai toteuttaa ihmisen

vapautta. Monet modernistit käsittelivät tai ainakin sivusivat eksistentialistisia kysymyksiä. Suomalaisessakin kirjallisuudessa näkyi ranskalaisten eksistentialistien vaikutteita 1950-luvulla erityisesti esimerkiksi Pentti Holapan, Juha Mannerkorven, Tyyne Saastamoisen ja Kerttu-Kaarina Suosalmen tuotannossa (Makkonen 1992: 94–96). Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa on huomattu erityisesti Martin Heideggerin ajattelun vaikutteita (esim. Hökkä 1991; Tontti 2008).

Uusien ilmaisutapojen etsintä, kielen ja kirjallisuuden rajojen kokeilu ja kielen merkitysten pohdinta näkyivät modernismissa usein itsereflektiona: kiinnostuksena kieltä kohtaan ja toisinaan suoran metafiktiivisinä aineksina (Katajamäki 2016: 15). Taustalla on 1900-luvun alulla tapahtunut kielellinen käänne, joka heijastui kielitieteen lisäksi muihin tieteisiin ja taiteisiin pohdintoina kielen ja todellisuuden suhteesta. Käänteentekeviä olivat erityisesti Ferdinand de Saussuren strukturalistinen kielikäsite ja Ludwig Wittgensteinin kielifilosofia. Wittgenstein tutki, miten kieli rakentaa ajattelua ja todellisuutta sekä painotti muun muassa pyrkimystä luopua abstrakteista käsitteistä ja palauttaa kieli arkiseen käyttöyhteyteen. (Kern 2011: 157.) Saussuren mukaan kieli on eroille perustuva järjestelmä, jonka mukaan sanoilla ei ole mitään luonnollista suhdetta todellisuuteen, vaan merkitykset syntyvät arbitraarisesti eli sopimuksenvaraisesti ja mielivaltaisesti kielenkäytöstä. (Koskela & Rojola 1997: 49–50).

Kielifilosofinen kiinnostus liittyi modernistisessä kirjallisuudessa myös epistemologisten, tietoteoreettisten kysymysten pohdintaan. Brian McHale (1987: 9–10) on kuvannut modernismin ja postmodernismin eroksi sen, että modernismissa painottuu epistemologinen ja postmodernismissa ontologinen dominantti. Modernismissa pohditaan epistemologista kysymystä ”Miten voimme tietää todellisuudesta?”, kun postmodernismissa keskiössä oli ontologinen kysymys ”Mitä todellisuus on?”. Epistemologiset, tietämiseen liittyvät kysymykset, kietoutuivat usein kieleen: Kuinka voin tulkita maailmaa, jonka osa olen? Miten todellisuudesta voi saada ja välittää tietoa ja millä varmuudella? Onko kieli subjektiivista ja voiko se silloin välittää merkityksiä? Mikä on havainnon, ajatuksen ja tuntemisen suhde? Modernistinen kaunokirjallisuus pohtikin usein samoja tietoteoreettisia, kielen ja mielen yhdistäviä kysymyksiä, kuin ajan muotitieteet fenomenologia, eksistentialismi, syvyys- ja havaintopsykologia, analyttinen kielifilosofia ja luonnontieteet. (Hökkä 1999a: 72.)

## 1.4 Kognitiivinen ja affektiivinen kirjallisuudentutkimus

Luen *Kävelymusiikkia* kognitiivisen ja affektiivisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmista. Kognition näkökulma on aina mukana, kun pohditaan kielen ja tajunnan tai ajattelun suhdetta (Dufva 2000: 23). Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus yhdistää kognitiotieteiden sekä kognitiivisen kielitieteen käsitteitä kaunokirjallisten teosten analyysiin. Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus on laaja ja monitieteinen kenttä, johon kuuluu niin kaunokirjallisten henkilöhahmojen mielten tarkastelu kuin kaunokirjallisuuden todellisen lukijan mieleen kohdistamat vaikutukset. (Kajannes 2000: 48, 53.) Tässä tutkielmassa keskityn kaunokirjallisten mielten analyysiin ja jätän todellisen lukijan mielen tarkastelun ulkopuolelle.

Kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa on tarkasteltu useista näkökulmista tarinamaailmojen ja mielten yhtymäkohtia. Esimerkiksi David Herman (2012: 14) käyttää kerronnallista maailmanluomista (*narrative worldmaking*) keskeisenä tulkinnallisena käsitteenä, jonka kautta hän luo systemaattista käsitystä kerronnasta ja kertomuksista. Hermanin mukaan maailmanluominen kuvaa kerronnan kykyä tuoda mieleen maailmoja, joihin lukija voi enemmän tai vähemmän helposti kuvitteellisesti asettua (mp.). Näin sekä tarinankerronta että tarinoiden vastaanottaminen nähdään kognitiivisena toimintana, jota yhdistää maailmanluomisen prosessi (Phelan & Rabinowitz 2012: 191). Hermanin mukaan kertomukset herättävät suoraan tai epäsuorasti tarinamaailmoja (*storyworld*), mentaalisia malleja, jotka mahdollistavat tulkinnan, ja joiden eri ulottuvuuksien kautta kerrontaa voi tarkastella (Herman 2009: 106).

Maailman ja mielen suhde on keskiössä myös erityisesti mahdollisten maailmojen poetiikassa, joka tarkastelee mahdollisten maailmojen käsitteen kautta fiktiivisiä mieliä sekä kertomusten ja juonten rakentumisen tapoja. Mahdollisten maailmojen teoria on alkuaan filosofian suuntaus, jota on 1970-luvulta lähtien muokattu kirjallisuudentutkimuksen ja erityisesti narratologian käyttöön (Hägg 2008: 5). Se liittyy myös kognitiiviseen kirjallisuudentutkimukseen, sillä mahdollisten maailmojen kautta voidaan tarkastella fiktiivisiä mieliä, niiden rakentumista ja toimintaa. Mahdollisten maailmojen syntyminen edellyttää kognitiivista toimintaa: jonkun ihmistoimijan täytyy kuvitella ne, uskoa niihin tai toivoa niitä. Mahdollisten maailmojen poetiikan keskeisimpiä tutkijoita ovat Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel ja Thomas Pavel, joista Ryan on mennyt pisimmälle

analyysivälineiden luomisessa yhdistäessään mahdollisten maailmojen filosofiaa narratologiaan (mt. 5,7). Hyödynnän erityisesti Marie-Laure Ryanin mahdollisten maailmojen poetiikkaa.

Affektiivinen kirjallisuudentutkimus on osa ihmistieteissä 2000-luvulla tapahtunutta affektiivista käännettä, jossa kulttuurin ja yhteiskunnan ilmiötä on ryhdytty tarkastelemaan aikaisempaa enemmän tunteiden näkökulmasta (Helle & Hollsten 2016: 9). Tunteiden pohtimisella on pitkä perinne kirjallisuudentutkimuksessa Aristoteleen tragedian tunnevaikutusten määrittelystä saakka, mutta uusin tunteita koskeva tutkimus on tuonut tunteiden tutkimuksen laajemmin kirjallisuuden tutkimuksen piiriin (mt. 10). Suuntaus pohjautuu nykykäsitykseen mielen ja kehon vuorovaikutuksellisesta ja toisiaan täydentävästä suhteesta, jossa järki ja tunteet toimivat yhdessä (mt. 9; Keen 2007: 27). Taustalla vaikuttavat muun muassa Antonio Damasion (esim. 2011: 93) tutkimukset kehon ja aivojen vuorovaikutuksesta.

Tunteiden tutkimuksessa käsitteellä kognitio viitataan yleisesti kaikkiin mielen prosesseihin. Tunteiden kognitiivinen tutkimus edellyttääkin, ettei tiedollisten ja tunteisiin liittyvien kykyjen välille vedetä jyrkkää rajaa ja että tunteet kuuluvat laajasti käsitetyn kognition (mielen toimintojen) piiriin. (Lyytikäinen 2016: 37–38.) Käytän tässä työssäni termiä kognitio tai mieli kaikesta laajasti ymmärrettynä mieleen kuuluvasta. Käsitteillä rationaalinen tai järki viitataan vain mielen rationaaliseen puoleen. Kognitiivisen tunteidentutkimuksen tapaan keskityn tutkielmassani emootioihin, joiden käsitetään – erotuksena pelkistä ei-kognitiivisista ja ruumiillisista tuntemuksista – kuvautuvan mielessä. Emootiot ymmärretään siis ruumiillisten ja mielikuvallisten kokemusten yhdistelmäksi. (Lyytikäinen 2016: 40.) Käytän tässä tutkielmassa lähinnä yleiskäsitettä tunne, mutta viitatan sillä kognitiivisen tunteidentutkimuksen emootio-käsitteeseen.

Merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välisen jännitteen tarkastelun näkökulmasta on kiinnostavaa, miten affektiivinen käänne muuttaa käsityksiä taiteen ja kulttuurin kyvystä tuottaa ja välittää merkityksiä: aiempi tutkimus keskittyi lähinnä taiteen ja kulttuurituotteiden kykyyn synnyttää ja välittää merkityksiä, mutta nyt taiteiden ja kulttuurin tutkimuksessa on havahduttu taiteen kykyyn synnyttää ja välittää myös erilaisia tunteita ja tuntemuksia (Helle & Hollsten: 10). Helle ja Hollsten (mt. 8) toteavat, ettei aiemmassa tutkimuksessa ole otettu riittävästi huomioon tunteisiin vaikuttamista keskeisenä kaunokirjallisuuden merkitysten välittämisen osana. Tarkastelenkin juuri sitä, mitä tunnekokemukset tuovat merkityksen ja merkityksettömyyden väliseen jännitteeseen *Kä-*

*vely musiikissa* ja millainen rooli tunteilla on teoksen ihmis- ja maailmankäsityksen rakentumisessa.

Affektiivinen kirjallisuudentutkimus, samoin kuin kognitiivinen, on moniin suuntiin haarautuvaa ja koskee sekä kirjallisuuden lukijassa herättämiä tunteita että kaunokirjallisten henkilöiden kokemia tunteita. Keskityn tässä työssä fiktion sisäisiin tunteisiin. Kognitiivisessa ja affektiivisessä kirjallisuudentutkimuksessa rinnastetaan toisinaan liian helposti elävien ihmisten ja kaunokirjallisten hahmojen mielten toiminta. Kaunokirjallinen mieli on kuitenkin kielellisten ja kerronnallisten keinojen tulos, ”samalla korostetun sommiteltu, monikerroksinen, tulkitseva ja tulkintaa vaativa kuin kirjallisuus itse” (Mäkelä 2011: 364). Siksi kaunokirjallisia tunnekokemuksia voidaan tutkia vain niitä kuvaavien esitysten kautta tarkastelemalla, miten henkilöhahmojen tunteita kuvataan ja millä keinoilla tunnevaikutuksia tuotetaan (Lyytikäinen 2016: 42, 47).

Affektiivisen kirjallisuudentutkimuksen käsitteistä hyödynnän erityisesti empatian käsitettä, jonka kautta tarkastelen henkilöhahmojen välisiä suhteita, maailmojen kohtaamisia sekä vierauden ja sivullisuuden mutta toisaalta onnen ja yhteenkuuluvuuden tunteita. Empatiatutkimus on alusta lähtien haastanut jaon tunteiden ja järjen välillä, sillä inhimillinen empaattisuus vaatii niitä molempia: se on samaan aikaan selkeästi tunnekokemus, joka usein sisältää myös kehollisia tuntemuksia, mutta toisaalta edellyttää myös kognitiivisia toimintoja, kuten muistia ja kykyä asettua toisen ihmisen perspektiiviin, joita on perinteisesti pidetty suppeasti ymmärretyn kognition piiriin kuuluvina mielen toimintoina (Keen 2007: 27). Ihmisten tai henkilöhahmojen toisiaan kohtaan tunteman empatian lisäksi kirjallisuudentutkimuksessa on tarkasteltu myös kaunokirjallisuuden (usein sen henkilöhahmojen) lukijassa herättämää empatiaa. Suzanne Keen (2007) kutsuu tätä kerronnalliseksi empatiaksi (*narrative empathy*) ja Patrick Colm Hogan (2011) esteettiseksi empatiaksi (*aesthetic empathy*). Vaikka en tässä työssä tarkastele kaunokirjallisuuden todellisissa lukijoissa herättämiä vaikutuksia, kerronnallisen tai esteettisen empatian käsite on *Kävelymusiikkia* tarkasteltaessa kiinnostava, sillä teoksessa kuvataan monenlaisia lukukokemuksia erilaisten merkkien ja taideteosten äärellä ja pohditaan näiden esteettisten kokemusten kautta kaunokirjallisuuden mahdollisuuksia välittää merkityksiä.

## 2 Hämärä kieli

*Kävelymusiikin* useissa novelleissa henkilöhahmot ovat ymmällään kummallisten maailmojen tai hämärän kielen äärellä ja pohtivat, mitä tässä maailmassa tapahtuu, onko tässä maailmassa mitään järkeä tai merkitystä, mikä oikeastaan on merkityksellistä sekä miten ja missä merkitykset muodostuvat. Voi siis todeta, että teksti on monilta osin hämärää. *Hämäryys* on vakiintunut suomennos kielen ja ajattelun ilmiölle, jota eurooppalaisissa valtakielissä ja kielitieteessä nimitetään pimeydeksi (*obscuritas*, *obscurite*, *obscurity*, *Dunkelheit*). Hämäryyden merkkeinä teksteissä on sanakirjamääritelmän mukaan muun muassa elliptinen tyyli, vaikeatajuiset viittaukset ja merkityssuhteet, vanhanaikainen ja koristeellinen kieli, yksityinen kuvasto ja vierasperäisten ilmausten käyttö. (Mehtonen 2002: 9–10.) Venäläisen formalistin Viktor Sklovskin määrittelemät vieraannuttamisen keinot ovat osin samoja: runoudessa vieraannuttamisen keinoja olivat formalistien mukaan muun muassa erikoinen rytmi, yllättävät metaforat ja oudot sanavalinnat ja proosassa vieraannutettiin sanojen sijaan varsinkin tapahtumien epätavallisella järjestämisellä (Koskela & Rojola 1997: 37–38). Tarkastelen tässä pääluvussa, millä kielen keinoilla *Kävelymusiikin* novelleissa rakennetaan kummallisia ja hämäreitä, arkitodellisuudesta poikkeavia maailmoja. Lisäksi analysoin, mihin hämärtämisellä, sekoittamisella ja merkityksillä leikkimisellä pyritään ja miten ne rakentavat teoksen tematiikkaa.

### 2.1 Ludi, ludi – leikkiä kielellä, leikkiä merkityksillä

*Kävelymusiikissa* leikitään, pelataan ja soitetaan monissa eri novelleissa ja monissa eri merkityksissä. Tarkastelen tässä luvussa leikki-motiivia ja erilaisia kielellä leikkimisen muotoja novelleissa. Kielipeli ja leikki-motiivi liittävät novellit tiiviisti nonsensen lajiin, joka rakentuu kielellä leikkimisestä ja jonka ytimessä on jännite merkityksen ja merkityksettömyyden välillä (Tigges 1988: 47). Analysoinkin nonsensen lajiin liittyneiden tarkastelun avulla, miten leikkiminen aktivoi novelleissa merkitysten etsinnän teemaa.



Lähes kaikissa *Kävelymusiikin* novelleissa korostuvat erilaiset äänet, kuo-  
loaisti ja kielen äänteellisyys. Hyvä esimerkki tästä on runsas onomatopoeettisten ilmaus-  
ten käyttö, mikä näkyy selvimmin niminovellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahe-  
voille”. Novellissa kuvataan musiikin luomaa mielikuvitusmaailmaa, ja siinä musiikin  
äänet ja niiden vaihtelut verbalisoituvat aivan omanlaisekseen kielenkäytöksi. Novellin  
selvimmät onomatopoeettiset ilmaukset ovat eri soittimien ääniä kuvailevat kohdat, kuten  
jousisoittimien ääntä kuvaileva ”Mix nix nox, mix nix nox” (KPV: 139). Äänteellisuuden  
korostuminen näkyy myös monenlaisena alkusoinnuilla leikittelyllä, kuten samassa no-  
vellissa pienten virtahepojen sanoissa: ”Nyt me menemme maailmanloppuun, sanoi van-  
hin ja viisain hevosista kuin vesijohto. Nyt-me-me-nem-me loppuun-loppuun, kulkutti  
pienin kaikista. Mlmplop, mlmplop” (KPV: 138). Tavujen äänteellistä samankaltaisuutta  
on korostettu toistolla ja muuttamalla sisältö viimeisissä sanoissa kerakekielelle, josta  
puuttuvat vokaalit lähes kokonaan.<sup>3</sup> Samalla ”mlmplop, mlmplop” kuvaa onomatopoeet-  
tisesti veden tippumisen ääntä.

Vastaavanlainen sanojen lyhentymisellä ja tiivistymisellä pelaaminen nä-  
kyy myös kohdissa, joissa kuvataan kaikua. Esimerkiksi novellissa ”Samuel” päähenkilö  
huutelee kadonneen kissansa perään: ”Hän - - huuteli Samuel, Saamuel, SAAMUEL. Ja  
ahtailla kivisillä kujilla pieni kaiku vastasi: MUEL, MUEL.” (KPV: 134.) Kun sanat kai-  
kuessaan pilkkoutuvat osiin, katoaa samalla niiden merkitys, jos kuulee vain kaiun eikä  
alkuperäistä huutoa. Jäljelle jää vain vaillinaisia, puolikkaita sanoja, mikä äärimmäisessä  
elliptisyydessään on yksi kohosteinen hämärtyneen kielen keino (Mehtonen 2002: 12).  
Kaiku toistaa vain sanan loppuäänteitä, mutta antaa merkityksen kadota. Äänteellisyys  
voittaa siis lopulta merkityksen. Sanojen äänteellisuuden painottaminen niin onomatopo-  
eettisilla ilmaisuilla kuin muillakin äänteellisillä leikeillä korostaa kielen fonologista  
puolta semanttisen puolen kustannuksella. Sanoista katoavat vokaalit, kuten kerakekie-  
lessä, tai kaiku syö niistä alut niin, että merkitys hämärtyy. Silti ilo ja leikki kielen ään-  
teiden äärellä jatkuvat.

Äänteellisellä samankaltaisuudella, kuten alkusoinnuilla tai toistolla, leik-  
kiminen rakentaa novelleissa usein assosiaatioketjuja. Loogiset kausaalisuhteet katoavat,  
kun sanoista siirrytään seuraavaan läheisen äänneasun perusteella – ei läheisen merkityk-  
sen perusteella, kuten loogisesti etenevissä kertomuksissa. Se, että äänneasu syrjäyttää

---

<sup>3</sup> Heti sitaatin jälkeen kertoja arvelee kyseessä olevan ”kerakekieli”. Myöhemmin novellissa ”Hippopotamus” minäkertoja analysoi virtahevon kieltä ja kutsuu sitä ”kerakekieleksi”, koska se koostuu lähes pel-  
kästään konsonanteista (KPV: 145). Kerake on vanha nimitys konsonantille.

loogisen tai kausaalisen sopivuuden, on tyypillistä erityisesti nonsenselle. Esimerkiksi Marie-Laure Ryanin (1991: 37) mukaan nonsenselle on tyypillistä juuri välinpitämättömyys loogisista ristiriidoista, jotka eivät olisi meidän maailmassamme mahdollisia.

Nonsensea on määritelty monin eri tavoin: toisten mielestä se on oma lajinsa, toisten mielestä korkeintaan tyylilaji. Wim Tigges (1988: 86) määrittelee nonsensen lajiksi, jonka keskeinen piirre on jännite merkityksen ja sen puuttumisen välillä: nonsense houkuttelee tulkintaan, mutta lopulta kieltää syvemmän merkityksen olemassaolon. Muita lajityypillisiä piirteitä ovat Tiggesin mukaan peliluonne ja kielen korostaminen, jotka näkyvät laajana joukkona erilaisia kielellä leikkimisen keinoja. Tämän leikin kielellisiä keinoja ovat muun muassa kieltoilmaukset, peilaaminen, epätarkkuus, sekoitus, päättymätön toisto, samanaikaisuus ja sopimuksenvaraisuus. (Mt. 87.) *Kävelymusiikkia* ei ole lajiltaan kokonaisuudessaan puhdasta nonsensea, mutta useasta novellista on löydettävissä nonsensen piirteitä.

Anna Hollsten (1995: 35) on tutkinut ”Hippopotamus”-novellia nonsensen näkökulmasta ja nostaa esiin erityisesti intertekstuaalisuuden ja verbaalisen ilottelun, mikä näkyy muun muassa ”Hippopotamus”-paradigmana. Novellissa käytetään korostuneen paljon sanoja, jotka äänteellisesti muistuttavat sanaa ”Hippopotamus”, kuten ”hippopotamuksellinen”, ”popotamus”, ”poleeratut”, ”oidipus-taipumus”. Toinen kielellä leikkittelyn muoto on Hollstenin mukaan virtahevon oma kerakekieli, pelkästään konsonanteista rakentuva kieli, jonka merkitykset vain juuri ja juuri avautuvat lukijalle ja novellin naiselle. (Mt. 35–36.) Nonsensea novellissa on myös intertekstuaalisuuden runsaus ja näkyvyys. On suoria lainauksia, alluusioita, viittauksia tekijänimiin ja teosten nimiin. Keskeisiä intertekstejä ovat muun muassa T. S. Eliotin ja Lewis Carrollin runot. Nonsense syntyy siitä, että intertekstit ovat hajonneet novellissa pieniksi palasiksi, jotka ovat kyllä tunnistettavissa, mutta joiden tuottamaa merkitystä on vaikea koota ehjäksi tulkinnaksi. Hollsten lukee novellia jopa intertekstuaalisuuden parodiana. (Mt. 37, 42.)

Yksi nonsensisen intertekstuaalisuuden muoto ovat muutamiin novelleihin upotetut runokatkemat. Selvin viittaus nonsenseen on ”Hippopotamus”-novellissa, kun Hra Hippopotamus lukee katkelmaa T.S. Eliotin *Ontoista miehistä* (1949: 122):

*Kierrämme piikkipäärynää*

*piikki piikki päärynää*

*kierrämme piikkipäärynää*

*aamalla kello viisi. (KPV: 142.)*

Tässä runokatkelmassa, kuten muidenkin novellien pienissä runoissa lastenlorumainen<sup>4</sup> leikkisä tunnelma yhdistyy jonkinlaiseen groteskiin, julmaan tai ahdistavaan sävyyn. Tässä runossa äänteellinen *k*-, *p*-, *i*- ja *ä*-foneemien toisto sekä sanojen ja säkeiden toisto luovat piirileikkimäistä pyörimisen ja rallattelun tuntua. Silti viimeinen säe ”aamulla kello viisi” saa minäkertojan ahdistumaan: ”Minut valtasi syvä ahdistus, ja tuokion ajan minusta tuntui kuin maailman kaikki kellot olisivat uhkaavasti osoittaneet aikaa. En uskaltanut lukea enempää.” (KPV: 142.) Runokatkelmä ei tunnu kantavan selkeitä merkityksiä, vaan se on ennen kaikkea äänteellistä leikkiä. Silti sen vahvat tunnesävyt saavat aikaan lukijassa ahdistuksen tunteen. Tunnevaikutus syntyy muun muassa runon sanojen valensseilla leikkimisestä. Yksittäisillä sanoilla on oma tunteisiin vaikuttava valenssinsa eli arvo- ja tunnelatauksensa, joka pohjautuu sanojen tavanomaiseen semanttiseen kontekstiin. Nämä tunnetut valenssit rakentavat tekstin sävyä, mutta valensseja voidaan myös muokata tai manipuloida. (Lyytikäinen 2016: 49). Runossa piirileikkimäiseen kiertämiseen ja päärynään liittyvät iloiset tai vähintäänkin neutraalit valenssit muuttuvat ahdistavaksi ja hämmentäväksi tunnelataukseksi, kun ”päärynän” eteen liitetään etuliite ”piikki”, joka kantaa kipuun, väkivaltaan ja torjuntaan liittyviä konnotaatioita.

Muidenkin novellien pienet runot rakentuvat hyvin samaan tapaan. Esimerkiksi novellissa ”Ennustus” on runo, jossa myös puhutaan ajan kulumisesta ja joka myös synnyttää novellin minäkertojassa kauhua.

- - Ja kun kahvikannu samassa alkoi laulaa, riistäydyin ukon haparoivista käsistä, pakenin ovelle ja painoin sitä koko ruumiillani.

Kivessä pesii kuolema  
kello ja kannu laulava  
vuosi kuluu kuin tunti vain  
kivikelloa liikuttain,  
huonetta kaivaen kivisin  
sormin päättymättömin,

lauloi kannu. Syöksyin ulos pimeään kauhun ja hädän vallassa, juoksin umpimähkään eteenpäin, kaaduin ja nousin, kaaduin taas. (KPV: 159–160.)

---

<sup>4</sup> Eliotin runo on muunnelma englantilaisesta lasten laululeikistä, joka on pohjautunut vanhaan hedelmälisyystanssiin. Sama laululeikki esiintyy myös Lewis Carrollin *Liisan seikkailuissa peilimaassa* (1872), jotka Eeva-Liisa Manner on suomentanut yhdessä Kirsi Kunnaksen kanssa. (Hollsten 1995: 37.) Näin ”Hippopotamuksessa” runositaatin voi nähdä intertekstuaalisena viittauksena Eliotin lisäksi Carrollin Liisa-kirjoihin ja näiden molempien intertekstien kautta vielä laululeikkiperinteeseen. Tällainen monikerroksinen intertekstuaalisuus korostaa alluusioiden leikillistä luonnetta ja toimimista osana nonsensen merkitysten sekoittamisen peliä.

Novellin lopussa toistuvat vielä, ikään kuin kaikuna, runon keskeisimmät säkeet: ”Vuosi kuluu kuin tunti vain / kivikelloa liikuttain,” (KPV: 160). Runossa on monia nonsensepiirteitä: riimittely, tiettyjen äänteiden variointi, esineiden, ”kellon” ja ”kannun” personifiointi, fantastisuus tai järjettömyys, kuten ”päättymättömät sormet”, sekä julmuuden ja ilon rinnastaminen, mikä näkyy sanojen ”kuolema” ja ”laulava” asettamisessa ikään kuin riimipariksi. Nonsensen keskeinen elementti on myös päättymätön, ääretön toisto. (Tigges 1988: 58–59.) Kehämäisyyden ja päättymättömyyden tuntua runoon tuo viimeinen säe, jossa puhutaan huonetta kaivavista kivisistä ”päättymättömistä” sormista ja joka loppuu pilkkuun, mikä osoittaa runon jäävän kesken ja jatkuvan. Lopun parin säkeen toisto tuo tähänkin runoon pyörivyyttä, toisteisuutta ja päättymättömyyden tuntua.

Groteskein novellien runoista on painajaismaisen ”Keskusasemalla”-novellin pesijättären laulu:

Tanssi vaan kanssaan  
tee vaan huorin  
minäkin tanssaan  
min’ olen nuorin

Hei kättä hei jalkaa  
hei kinkkerkoukkuu  
hyppy nyt alkaa  
voi pyllyloukkuu (KPV: 166.)

Kyseessä ei ole enää minkäänlainen lastenloru tai laululeikki, mutta kylläkin leikillinen, ivailevaan tanssiin liittyvä laulu. Ensimmäisessä säkeistössä puhutellaan kuulijaa ja siitä on tulkittavissa sanoma. Sen sijaan toinen säkeistö on jo nonsensisempi: sanat mukailevat tanssin rytmiä ja liikettä enemmän kuin välittävät syvempiä merkityksiä. Tanssi ja musiikki ovatkin nonsensen traditiossa keskeisiä – niin äänteellisyyden ja rytmin korostumisen kautta kuin tekstien aiheissa ja motiiveissakin (Tigges 1988: 80, 256). Nonsensiset runot novellien sisällä korostavat novellien muita äänteillä ja sanoilla leikittelyn muotoja ja nostavat temaattiseksi äänteellisyyden etualaistumisen merkityksen kustannuksella. Erityisesti nämä pienet runot liittyvät *Kävelymusiikin* nonsensetraditioon, vaikka proosa-teksteissä nonsensiseksi tulkittavat piirteet ovat näkyvillä vain osassa novelleista. Nonsensen lajipiirteiden kautta käy ilmi, miten kielen tasolla ollaan lähes koko ajan jännitteessä suhteessa merkityksen ja sen puuttumisen välillä.

*Kävelymusiikin* liittyy nonsenseen myös groteski mutta leikillisesti latautunut kuvasto, jossa julmuuksia esitetään keveästi (Tigges 1988: 80, 114). Yksi esimerkki tästä päänsäätämisen-motiivi, joka esiintyy useassa novellissa. Nöminovellissa kuvataan, miten virtahepojen haukotellessa niiden kurkusta lentää lintuja, jotka päästävät ilmoille huilukuvion, ja tästä yhteistyöstä syntyy ”hauskaa uudenaikaista hepohuilumusiikkia”. Iloinen tunnelma muuttuu kuitenkin heti seuraavassa kappaleessa väkivallan uhaksi:

Älä pane päätäsi virtahevon suuhun, sanoi nokkahuilu nenäkkäästi. Älä-pane-päätäsi-virtahevon-suuhun, toisti pikkolo hätäntyneellä äänellä.

Se kat-keaa. Se kat-keaa, valitti englannintorvi syvällä surumielisellä bassollaan. (KPV: 138)

Päänsäätämisen-motiivi näkyy samassa novellissa myös aiemmin kohdassa, jossa vaihtuvien musiikin maisemien ketjussa päähenkilö kohtaa kirkon, jonka juurella teloitetaan nukkeja: ”Irtileikatut päät vierivät mestauslavalta lautaselle ja katsoivat suurin ammottavin silmin pitkin ripsin tyhjyyteen. Ja kirkossa ylistettiin hartaasti Jumalaa.” (KPV: 137.) Molemmissa kohdissa päähenkilö tulee esiin yllättäen ja siitä siirrytään seuraavaan asiaan keveästi ilman, että väkivallalla olisi mitään vaikutusta ympäröiviin tapahtumiin. ”Keskusasemalla”-novellissa päänsäätämisen keveys on äärimmillään, kun siihen liitetään myönteisiä mielleyhtymiä. Pianisti on nukahtanut kasvot koskettimille ja minäkertoja kuvittelee, miten mukavaa olisi, jos pianistin pää jäisi pianon kannen väliin: ”Jos joku olisi nyt ystävällisesti painanut kannen kiinni, hänen päänsä olisi sievästi jäänyt pianon sisään” (KPV: 161). Päänsäätämisen-motiivi ja siihen liittyvä emotionaalinen keveys nostaa *Kävelymusiikin* intertekstiksi Lewis Carrollin Liisa-kirjat, joissa Herttakuningatar huutaa jatkuvasti julmia ”Pää poikki!” -käskyjään. Näin päänsäätämisen-motiivi liittyy *Kävelymusiikin* nonsenseen sekä intertekstuaalisesti että emotionaalisen keveyden kautta.

Yksi nonsensin muoto teoksessa ovat kirjaimellisesti käytetyt metaforat. Tiggesin määritelmän mukaan nonsensille on siis tyypillistä, että se kutsuu tulkintaan, mutta lopulta kieltäkin merkityksen olemassaolon. Tämä tulee osuvasti esiin kirjaimellisesti otetuissa metaforissa. Novelleissa on paljon ilmauksia, jotka yleensä oletettaisiin metaforisiksi, mutta novellin maailmassa ne tarkoittavat kirjaimellisesti sitä, mitä peruserkitykseltään ovat. Esimerkiksi ”yömyssy” ei tarkoita novellissa alkoholijuomaa, vaan konkreettisesti yöllä päässä pidettävää päähinettä. Kun sellaista ei minäkertojan kotoa löydy, saa yömyssyn virkaa hoitaa ”kahvipannunmyssy” (KPV: 145), joka sekin on alkuaan metaforinen ilmaus kahvipannua lämpimänä pitävälle esineelle. Näin novellissa selvästi leikitään metaforilla, sekoitetaan niiden kirjaimellista ja kuvaannollista merkitystä. Vastaava tapaus on ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” -novellin kohtauksessa,

jossa virtahevot kävelevät maailmanloppuun. Vain yksi kävelee maailman reunan yli, muut yhdeksän ryhtyvät nakertamaan maailman paperista reunaa. ”Kymmenes kuoli mieluummin kuin söi leikillä lausutut sanansa”, kertoja toteaa (KPV: 139). Tässä ”syödä sanansa” -metafora ei näyttäydy pelkästään lupauksen pettämisestä, vaan myös konkreettisesti syömisenä: yhdeksän virtahepoa konkreettisesti syö maailmanloppua, jonne he olivat luvanneet kävelevänsä. Kirjaimellisesti otetut tutut metaforat on ikään kuin tyhjenetty niiden kuvaannollisesta merkityksestä. Metaforisten ilmausten näkeminen kirjaimellisesti on yksi merkityksillä leikkimisen muoto, joka rakentaa novelleihin jännitettä merkityksen ja sen katoamisen välille. Kun metaforia käytetään totuttujen tulkintapojen vastaisesti, kielen arbitraarinen, sopimuksenvarainen tapa rakentaa merkityksiä ei toimi. Tämä sopii nonsensin tyypilliseen rakentumistapaan, säännöillä leikkimiseen: sääntöjä ja sopimuksia liioitellaan ja venytetään niin, että lopulta jäljellä ovat pelkät säännöt eikä niiden alkuperäinen funktio järjestyksen tai merkityksen luojina enää toimi (Katajamäki 2016: 33).

Äänneillä ja metaforilla leikkimisen sekä nonsensisten runojen lisäksi kielen merkityksiä koetellaan myös vieraiden kielten avulla. Ymmällään olemisen kokemus hämärän, oudon ja vieraan kielenkäytön äärellä tulee *Kävelymusiikissa* konkreettisimmin esiin virtahepojen käyttämän kerakekielen yhteydessä. Kyseessä on lukijoille aivan vieras kieli, jota novellien minäkertojat tuntevat kuitenkin vähän osaavan tai ainakin tunnistavan sen erilliseksi kieleksi:

- Mssrs, Mssrs.

Nähdäkseni hän puhui kerakekieltä, jossa on siirtymiä useista sivistyskielistä, mutta joka poikkeaa kuitenkin yksinkertaisen rakenteensa vuoksi näistä huomattavasti; se on taloudellisempi kuin mikään muu tuntemani kieli, täysin vailla välittäviä muotoja. Koska olin hiukan perehtynyt kerakekielen luonteeseen – sillä on dimensiota syvyyssuuntaan, useat äänneet sijoitetaan syvälle kurkunpäähän – arvelin, että hän tarkoitti Messieurs, Messieurs, ja opastin hänet hienotunteisesti kylpyhuoneeseen. (KPV: 145.)

Katkelmassa minäkertoja hieman kerakekieltä tuntien arvailee, mitä tätä vierasta kieltä puhuva Hra Hippopotamus mahtaa tarkoittaa. Kerakekieli näyttäytyy hänelle hämäränä, sillä hän ei tunne kielen viittaussuhteita eivätkä sanojen merkitykset ole hänelle tuttuja. Kielen fono- ja morfologiaa hieman tuntevana hän pystyy kuitenkin päättelemään sanojen kantamia merkityksiä. Kerakekieli osoittaa teoksessa sen ymmällään olon kokemuksen, jota kuka tahansa tuntee yrittäessään ymmärtää jotakin vierasta kieltä: jos kielen rakennetta ja sanastoa ei tunne kunnolla, se näyttäytyy hämäränä ja vieraana.

Toisaalta kerakekieli itsessään toimii hämäryyden symbolina. Kerakekieli koostuu lähes pelkästään konsonanteista ja on siksi ”taloudellisempi kuin mikään muu

tuntemani kieli, täysin vailla välittäviä muotoja”, kuten minäkertoja kieltä kuvailee (KPV: 145). Yksi hämäryyden tunnusmerkki kielessä on elliptisyys, aukkoisuus (Mehtonen 2002: 11). Kerakeieli on perusluonteeltaan juuri elliptinen: siitä puuttuvat kokonaan vokaalit, kokonaan kaikki ”välittävät muodot”. Sen rakenne on ”yksinkertainen” ja ”taloudellinen” – merkitysten tunnistamisen helppouden kustannuksella.

Kerakeieli toimii teoksessa myös yhtenä nonsensisen kielipelin muotona. Uuden, luonteeltaan hämärän kielen luominen kaunokirjalliseen teokseen on yksi teoksen kielellä leikkimisen muodoista. Nonsenselle ovat tyypillisiä erilaiset neologismit, uudissanat, mistä prototyyppisin esimerkki on Lewis Carrollin runo ”Pekoraali” teoksessa *Lii-san Seikkailut peilimaassa* (1872). Modernististen teosten neologismeista tunnettuja ovat etenkin James Joycen *Odysseuksen* (1922) uudissanat (Kern 2011: 152). Modernistisissa teoksissa neologismit eivät toimi nonsensin tapaan vain kielipelin välineenä, vaan uusien sanojen keksiminen, syntaksin muutokset ja kielen heikkouksien ja vahvuuksien kokeilut olivat keinoja, joilla yritettiin rakentaa uutta kielellistä kontekstia uudenglaiselle maailmankokemukselle (mt. 153). Kerakeielen sanat eivät olekaan pelkkiä neologismeja. Enemmän kuin uudissanoista, kyse on uudiskielestä, jonka rakenne on erilainen kuin tuntemiemme kielten. Vokaaliton kieli on yhteen äärilaitaan vietyä kielen mahdollisuuksien kokeilua: voiko kieli välittää merkityksiä ilman toista olennaista fonologista sanan rakennepalikkaa, vokaalia?

Toisaalta kerakeielen voi nähdä virtahepojen suuhun sopivan eläinten äänitelyn ja ihmisten kielten sekoituksena. Se on välimuoto, jolla kommunikaatio toimii, vaikkakin hieman ontuvasti, novellien virtahepojen ja minäkertojaihmissen välillä. Novelleissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” ja ”Hippopotamus” minäkertojat osaavat kerakeielen alkeita. He ovatkin virtahepoja täynnä olevissa yksityisissä maailmoissaan tavallaan puolivälissä ihmisten maailman ja eläinten maailman rajalla, askeleen lähempänä eläinten ja lasten esikielellistä todellisuutta kuin arkitodellisuudessa elävät, yhteisesti jaettua ihmiskieltä puhuvat muut ihmiset.

Kerakeielen lisäksi Mannerin tuotannossa on myös muita kiinnostavia uudiskieliä. Esimerkiksi Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi* (1968) vanhempiensa mielestä mielisairas Marina-tyttö puhuu omaa linnunkieltään.<sup>5</sup> Vaikka lääkäri esittää ymmärtävänsä ja osaavansa puhua tätä kieltä, on Marinan linnunkieli selvästi nonsensisempi,

---

<sup>5</sup> Hökkä (1991: 110) kuvaa linnunkieltä tietoiseksi vetäytymiseksi kohti varhaista ruumiin kieltä, joka ei perustu yhteisen kielijärjestelmän sopimuksenvaraisuudelle: ”Marina kieltäytyy dialogista ja luo oman salakielensä. Hän vetäytyy varhaiseen ’ruumiin’ kieleen, jota ei voi artikuloida symbolikielelle.”

toisinaan lähes dadamaisen järjetön, kuin *Kävelymusiikin* kerakekieli, joka ei koostu niinkään uudissanaoista kuin äärimmäisestä, merkityksellisyyttä murentavasta tiivistämisestä. Kolmas kiinnostava uudiskieli esitellään *Teekkari*-lehdessä julkaistussa Mannerin novellissa ”Kuudes huone” (1963). Novellissa päähenkilö vaeltaa kummallisessa linnassa ja saapuu huoneeseen, jossa *Raamatun* tekstit on kirjoitettu seinille kummallisella ge-kielillä, jonka kauneutta minäkertoja ihailee ja aitoutta epäilee. Novellissa kuvataan, miten rytmi alkaa generoida tekstiä ja lopulta kieli muuttuu täysin käsittämättömäksi:

Im Anfang gewar es ein Gewerb – Alussa oli verbi – und das Gewerb gewar gebei Gegott – ja verbi oli Jumalan tykönä, hän kirjoitti leukojaan liikutellen germaanista ge-kieltä liikutuksen tahtiin, mutta vähitellen kaikki meni sekaisin; kertomus alkoi selkeästi ge-kielillä, mutta muuttui pian gege-kieleksi ja käytyään läpi lyhyen gegege-kielen vaiheen sekoittui tyystin ja tuli minulle täysin käsittämättömäksi. (Manner 2003: 382.)

Kielen generoituminen on nonsenseen liittyvä ilmiö, jossa kieli ei toimikaan enää merkitysten välittäjänä vaan alkaakin omalakisesti ohjata tekstin rakentumista ja merkityksiä, koska se alkaa rakentua liioitellusti jonkin kielellisen säännön, kuten riimittelyn, mukaan (Katajamäki 2016: 313). ”Kuudes huone” -novellin ge-kieli on tyyppiesimerkki generoitumisesta, jossa järjetön kielellinen sääntö, ge-etuliitteiden jatkuva lisääminen jokaisen sanan alkuun, muuttaa tekstin lopulta käsittämättömäksi.

Kerakekieli ei ole *Kävelymusiikin* ainoa vierailta kielillä leikittelyn muoto. Teos sisältää myös tunnetuilla kielillä pelaavia sanaleikkejä. Vierasperäisten ilmausten käyttö on yksi hämärtämisen keinoista (Mehtonen 2002: 11). Novellissa ”Hippopotamus” Hra Hippopotamus soittaa Johann Sebastian Bachin musiikkia. Saksaksi ”Bach” tarkoittaa puroa tai virtaa. Niinpä novellissa pelataankin sanan ”Bach” kahdella merkityksellä: toisaalta viitataan erisnimenä säveltäjä Bachiin, toisaalta yleisnimen merkitys ”puro, virta” rinnastuu virtahepoon. Hra Hippopotamuksen mieltymys Bachiin ei välttämättä johdu pelkästään Bachin musiikin hienoudesta, vaan myös säveltäjän nimen assosioitumisesta virtahevon omaan lajinimeen ja myös erisnimeen ”Hra Hippopotamus”. Hra Hippopotamus tuntuu hallitsevan myös klassiset kielet – tai ainakin minäkertoja olettaa niin. Minäkertoja nimeää virtahevon Hra Hippopotamukseksi ja puhuu tämän sovituksista sisivistynein musiikkitermein: ”Contapunctus; preludium et fuga, Hippopotamus Amphibius Bach...” (KPV: 144.) Tämä kielileikki korostaa Hra Hippopotamuksen personifioitua ihmisen- ja eläimensekaista luonnetta: hahmossa eläimellisyys yhdistyy inhimillisiin piirteisiin, kuten ihmisten arkitoimien ja korkeakulttuurin hallintaan. Hra Hippopotamuskin on siis eräänlainen välimuotohahmo ihmisten ja eläinten maailmojen välissä.

Vierailta kielillä leikittely yhdistyy novelleissa myös assosiaatioketjuihin ja



äänteillä leikittelyyn. Tarina kulkee eteenpäin sanojen eri kielten merkityksillä assosioinnin kautta esimerkiksi novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille”, kun minäker-toja kävelee virtahepojononsa kanssa kohti maailman loppua:

Mutta kymmenes käveli suoraan reunan yli ja putosi hiljaa kumahtaen syvyyteen.

Dummm

Tyhmä virtahepo. Urhea virtahepo. (KPV: 139.)

Onomatopoeettinen, ”hiljaista kumahdusta” kuvaava sana ”dummm” saa pelkän ääntä kuvailevan merkityksen lisäksi toisenlaista merkitystä, kun sitä seuraa virke ”Tyhmä virtahepo”. ”Dummm” tarkoittaa saksaksi tyhmää, typerää, älytöntä tai hidastajärkistä. Novellissa ”Dummm” on toki kirjoitettu kolmella m-kirjaimella, ja ilman pistettä se onomatopoeettisesti kumisee hiljaa kohti tyhjyyttä. Silti teoksen kohosteinen eri kielillä leikkiminen ja assosiaatioiden kautta eteneminen antavat olettaa, että tässäkin on kyse leikistä yhden sanan erilaisilla merkityksillä sekä osoitus siitä, miten äänteellisillä ja samalla merkityksillä leikittelevillä assosiaatioilla tarina novellissa etenee.

Kuvitteellisen kerakeielen ja vieraiden kielten käyttö *Kävelymusiikissa* toimii muistutuksena kielen olemuksesta sopimuksenvaraisena järjestelmänä, jonka ymmärtäminen edellyttää sopimustenvaraisten merkki-merkityssuhteiden tuntemista. Kerakeieli onkin kuin *mise en abyme* -upotus teoksen keskeisestä ajatuksesta: Henkilöhahmot voivat luoda itselleen omia kielellisiä maailmojaan, joiden merkityksen he itse ymmärtävät. Mutta jos he eivät ole kertoneet tämän kielellisen maailman sääntöjä ja logiikkaa muille, ei kukaan muu voi ymmärtää sitä. Jos kielen sopimukset eivät ole kaikilla samalla tavoin tiedoissa, ei kieli pysty välittämään merkityksiä ja samalla sen kommunikaatiofunktio horjuu.

Nonsensinen kielellä leikittely liittyy laajemminkin teoksen leikki-motiviin, joka on korostuneesti esillä osaston ”Omistus virtahevoille” novelleissa. ”Samuelissa” poika pakenee riitaista arkea ”leikkinurkkaansa” (KPV: 133). Samoin novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” yksityinen mielikuvitusmaailma syntyy ”leikkinurkassa”: ”musiikin polku alkoi leikkinurkasta, jossa hyrrä asui” (KPV: 136). ”Hippopotamuksen” pianonsoittokohtauksessa leikkiin viitataan sanalla ”ludi”, joka tarkoittaa latinaksi leikkiä. ”Ludi, ludi”, Hippopotamus sanoo ja nainen luulee virtahevon tarkoittavan ”preludia”, mutta virtahepo tarkoittikin, että kyseessä oli hänen oma leikkilinen sovituksensa Bachista ”Popotamus ludi, Popotamus-Bach” (KPV: 144). Latinan

”ludi” ja leikki-motiivi kietoutuvat yhteen myös ensimmäisen novellin, ”Preludin”, nimessä. Preludi on musiikkitermi, joka tarkoittaa alkusoittoa.<sup>6</sup> ”Preludi” ensimmäisen novellin nimenä rinnastaa novellikokoelman musiikkiteoksiin ja on siten linjassa koko teoksen nimen kanssa: ensimmäinen novelli on ”kävelymusiikin” alkusoitto.<sup>7</sup> Tämä korostaa teoksen musiikillisuutta, äänteellisyyden ja rytmin tärkeyttä teoksessa. Toisaalta nimi ”Preludi” leikittelee kielellä. Tavallisesti kaunokirjalliset teokset alkavat prologilla, eivät preludilla. ”Logi” viittaa järkeen, ”ludi” leikkiin. Näin musiikkitermin käyttö kirjallisen termin käytön sijasta nostaa esiin myös järjen ja mielikuvituksen välisen opposition: tässä teoksessa ei painotu looginen ajattelu vaan leikki, mielikuvitus ja pelaaminen. Ensimmäisen novellin nimi antaa suuntaviivoja koko teoksen estetiikalle.

Leikki-motiivi on kiinnostavasti esillä myös novellissa ”Elephas pumilo”, joka alkaa kadotetun norsun muistelemissä: ”Ehkä se liittyi johonkin myöhemmin oppimaani puolivilliin leikkiin; kenties kaikkeen mikä oli todellista ja aitoa.” (KPV: 153.) Tässä katkelmassa ”leikki” rinnastetaan ”todelliseen ja aitoon”, mikä asettaa sen jännitteeseen suhteeseen ”leikki”-sanana päämerkitykseen, johon liitetään yleensä sellaisia määritteitä kuin epätosi ja keksitty. Sama jännite nousee esiin myöhemminkin samassa novellissa, kun minäkertoja päättää varastaa norsunmuotoisen hajuvesipurkin: ”Norsu pitää varastaa. Vasta se tekee leikin todelliseksi” (KPV: 155). ”Leikki”-motiivi korostaa novellien mielikuvituksellisuutta ja leikkilistä luonnetta. Se herättää nonsensin kanssa kysymyksen, onko novelleissa kaikki vain leikkiä, ajatuskokeiluja ja mielikuvitusta vailla sen syvempää merkitystä.

Leikki-motiivi saakin novelleissa usein maailman näyttämään sattumanvaraiselta, kevyeltä ja epävarmalta, kuten minäkertoja huomaa katsellessaan ympäristöä ”Ennustus”-novellissa: ”kaikki tilapäisen ja kevyen näköistä kuin rakennettu pelikortteista” (KPV: 160). Novellien maailmat ovat harvoin pysyviä tai varmoja, vaan ne ovat jatkuvassa muutoksen ja epävakauden tilassa. Kun kaikki tuntuu olevan leikkiä tai hullua tanssia vailla syvempää merkitystä, alkaa ympäröivä maailma näyttäytyä absurdina, epävarmana ja ahdistavana.

Toisaalta leikki symboloi teoksessa myös rajatonta, onnellista lapsuuden maailmaa. Aikuiseksi tuleminen syö nämä mielikuvituksen maailmat. Tuula Hökkä

---

<sup>6</sup> Monissa kielissä, kuten englannissa (”play”), saksassa (”spielen”) ja ranskassa (”jouer”), sama sana tarkoittaa leikkimistä ja musiikin soittamista. Näin leikki-motiivi muiden kielten merkitysten kautta liittyy myös *Kävelymusiikin* musiikkiteemaan.

<sup>7</sup> Myös sana ”kävelymusiikki” on musiikkitermeillä ja eri kielillä leikittelyä: italiankielinen musiikin tempo kuvaileva termi ”andante” tarkoittaa suomeksi ”käyden” tai ”kävelyvauhdilla”.

(1991: 75) kirjoittaa lapsuuden ja aikuisuuden eroista Mannerin runoteoksessa *Tämä matka*: ”Aikuiseksi tuleminen on vaistoista eroamista, ruumiin hahmottamista objektina, vapauden menetystä, ahdistusta, sovinnaisuuteen ja normeihin alistumista, tietojen keräystä ja lokerointia: ’arki söi avaruuden’ (*Tämä matka*: 86).” Vastaava käsitys lapsuuden ja aikuisuuden rajankäynnistä on nähtävissä *Kävelymusiikissakin*.

Leikkimisen korostuminen tuo esiin myös kysymyksen siitä, mikä kaikki on todellista ja missä suurimmat totuudet piilevät: onko leikintäyteinen maailma vain kevyttä ja irrallista, merkityksetöntä hölynpölyä vai piilevätkö merkitykset sittenkin juuri leikin, mielikuvituksen ja kaunokirjallisuuden maailmoissa? Kielellä leikkimisen eri muotojen kautta merkitysten hämärtäminen ja toisaalta niiden etsintä tematisoituvat. Monet novelleista kysyvät, mikä on kielen rooli, mitä sillä kuuluu tehdä: onko se ääniteitä, rytmiä, musiikkia ja jokaisen oma maailma vai onko se sovittuja merkkejä kantava järjestelmä, yhteisen kommunikaation väline?

*Kävelymusiikin* nonsensinen kielellä leikkiminen sekä merkityksen ja merkityksettömyyden välisen jännitteen pohtiminen voidaan nähdä osana modernistien kiinnostusta kielifilosofiaan. Modernismia leimasi yleinen itsereflektiivisyys, joka ilmeni kiinnostuksena kieltä kohtaan ja kirjallisuuden itsetarkkailuna. (Katajamäki 2016: 15; Makkonen 1992: 95.) Lauri Viidan nonsensista runoelmaa *Kukunor*<sup>8</sup> analysoidessaan Sakari Katajamäki pitää juuri metakielisyyttä teoksen modernistisena piirteenä. Hän listaa teoksen kielellisen itsereflektiivisyyden piirteiksi muun muassa uudissanat, poeettiset etymologiat, monimerkityksisten sanojen käytön, kielelliset miellelyhtymät, kohosteiset loppusointurakenteet, äänteellisen kaikuefektin luomisen, tahallisen väärinkirjoittamisen sekä vieraiden tai kuvitteellisten kielten käytön rinnakkain suomen kanssa. (Katajamäki 2016: 263.) *Kävelymusiikissa* käytetään lähes kaikkia Katajamäen listaamista itsereflektiivisen kielen piirteistä.

*Kävelymusiikissa* tämä itsereflektiivinen kielipeli, kielen muuttuminen leikkikentäksi ja äänteellisyyden korostuminen merkitysten kustannuksella, problematisoi kielen olennaista perusfunktiota, kykyä välittää merkityksiä. Nonsensekirjallisuuden keskeiset kielen keinot ja myös käsiteltävät teemat liittyvät kahteen metakieliseen kysymyk-

---

<sup>8</sup> Eeva-Liisa Manner oli yksi *Kukunorin* varhaisia ymmärtäjiä ja arvosti kritiikissään juuri *Kukunorin* arvoitussellisuutta: ”Ah, mikä kirja! Viisas ja visainen ja mahdollottoman hauska. Ota nyt sitten selvä [sic.], mikä siinä on ylintä viisautta, mikä pelkkää lorua. Minä puolestani en kyllä yrittänytään ottaa selvää ’Kukunorin’ kaikista arvoituksista – enkä ymmärrä, miksi pitäisi ottaakaan.” (*Taiteen maailma* 10/49.)

seen: kielen referentiaalisuuteen eli kielen ja maailman suhteeseen sekä kielen arbitraarisuuteen eli sopimuksenvaraisuuteen (Katajamäki 2016: 289). Kun sanojen merkityksillä leikitään, ne eivät enää yksiselitteisesti viittaa yhdessä sovittuihin referentteihinsä. Näin nonsensessa voidaan tarkastella leikkisyyden ja kielipelin takana olennaisia kielifilosofisia kysymyksiä: kielen ja maailman, kielen ja ihmisen sekä kielen ja sanallisesti esitettyjen tarinoiden suhdetta (mt. 290). Vaikka *Kävelymusiikkia* ei voi pitää kokonaisuutena lajiltaan puhtaana nonsensena, se hyödyntää nonsensin keinoja ja intertekstuaalisuutta nonsensin klassikoihin ja sitä kautta pohtii itsereflektiivisesti kielifilosofisia peruskysymyksiä merkityksen muodostumisesta.

## 2.2 Sekoitetaan kaikki!

Mix nix nox, mix nix nox, naksuttivat jouset pahaenteisesti ja kiihtyen. Ei saa sekoittaa pimeyttä, ei saa sekoittaa pimeyttä. Nox.

Mutta he olivat päättäneet sekoittaa kaikki ja nauroivat onnellisena julmaa tyytyväistä naurua. (KPV: 139.)

Novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” kuvataan, kuinka soittimet ovat päättäneet sekoittaa kaiken. Sekoittaminen on äänteellisen leikin ja kielipelin lisäksi yksi tärkeimmistä hämärtämisen ja kummallisten maailmojen luomisen keinoista *Kävelymusiikissa*. Novellien ja niiden sisältämien maailmojen fantastisuus, absurdus ja unenomaisuus syntyvät usein juuri kummallisten eriparisten asioiden rinnastamisesta. Tarkastelen tässä luvussa, millä eri tavoilla novelleissa sekoitetaan eri merkityskenttiä ja miten nämä sekoitukset rakentavat novellien maailmoista hämääriä ja kummallisia sekä miten sekoittaminen suhteutuu novellien merkitysten etsinnän teemaan.

Sekoittaminen näkyy novelleissa ensinnäkin vastakohtaparien runsautena ja leikillisenä yhteensulauttamisena. Esimerkiksi yllä olevassa katkelmassa kuvataan, miten valo ja pimeys sekoittuvat. ”Nix” tarkoittaa latinaksi lunta ja ”nox” yötä tai pimeyttä. Näin sanojen vieraiden kielten merkityksiä hyödyntämällä sekoitetaan värilliset vastakohtat: valkoinen valoisa lumi ja musta pimeys. Sekoittaminen ja nurinkääntäminen ovat nonsensille tyypillisiä keinoja (Tigges 1988: 56, 59) ja niitä käytetään *Kävelymusiikin* novelleissa yhtenä kielellisen leikin ja tuttujen merkitysten häivyttämisen muotona. Esimerkiksi novellissa ”Matka” kuvataan erämaan kylmiä vuoria: ”Mikään ei valmista ihmistä niin kypsäksi kuin kylmyys” (KPV: 194) ja yhdistetään kypsymiseen tavanomaisesti liittyvän lämmön sijasta sen vastakohta kylmyys.

”Preludissa” minäkertojan koko olemassaolo tuntuu perustuvan vastakohtalle ja ihmisten tavanomaisten toimintojen nurinkääntämiselle. Hän pärjää syömättä, elää käänteisessä vuorokausirytmissä ja pystyy jollakin metafysisellä tavalla poistumaan tornistaan, johon hän novellin alussa kertoo olevansa vangittu: ”Ei ole omituista, ettei minulla ole nälkä; olen lihava ja kylläinen, vaikka en syö. - - En ole kuullut kenenkään syövän nukkuessaan; minä nukun päivällä, ja öisin poistun tornistani, kuljen äärettömyyteen, jossa vallitsee kylmyys, kääriydyn Bereniksen hiuksiin ja koen absoluuttisen ilon.” (KPV: 130). ”Preludin” minäkertojan elämä tornissa muodostuu paradokseista: vankeuden ja vapauden sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen yhtäaikaisuudesta. Vastakkaisten asioiden yhteensovittaminen novelleissa haastaa järkipäistä, loogista ja rationaalista ajat-

telua kuvaamalla paradoksisia tilanteita, jotka eivät ole fysiikan tai logiikan laeilla selitettävissä.

Myös intertekstuaalisuus toimii novelleissa merkityksiä sekoittavana tekijänä. Hollsten (1995: 42–43) on määritellyt ”Hippopotamuksen” edustavan intertekstuaalista nonsensea, jossa intertekstuaalisten viittausten liioiteltu runsaus ja hajoaminen pieniksi palasiksi, joista lukija yrittää koota merkityksiä. *Kävelymusiikin* novelleissa sekoituu erilaisten kaunokirjallisten intertekstien lisäksi laaja filosofis-uskonnollisten intertekstien verkosto: ihmisen ja elämän merkityksellisyyden pohdinta saa kaikuja niin kristinuskosta, taolaisuudesta, eksistentiaalisti- ja kielifilosoifeilta kuin esisokraattisilta ajattelijoilta Herakleitokselta ja Pythagoraalta. Tämä eri uskomus- ja ajattelutapojen sirotteleminen ja sekoittaminen novelleihin rinnakkain kuvaa, miten *Kävelymusiikkia* kieltäytyy sitoutumasta yhteen absoluuttiseen totuuteen tai merkitystenantotapaan. Sen voi nähdä myös modernismille tyypillisenä suurten kertomusten kieltämisenä. *Kävelymusiikkia* sekoittaa lisäksi eri lajien piirteitä ja haastaa lyhytproosan rajoja, mitä kuvaa muun muassa aikalaiskriitikoiden vaikeus määritellä teoksen lajia. Alastair Fowler (1982: 256–260) on esittänyt, että kirjallisuudenlaji voi toimia tulkinnan apuna tarjoamalla kontekstin, jossa teos tulee ymmärrettäväksi. Esimerkiksi avantgardististen tai innovatiivisten teosten hämäryys johtuu usein lajikon­tekstin puuttumisesta. Lajin hahmottaminen voikin paikata kaunokirjallisuudelle ominaista merkitysten leikin synnyttämää tulkintakontekstin puutetta (ks. myös Isomaa 2016: 69). Eri kirjallisuudenlajien piirteillä leikkiminen hämärtää tulkintakonteksteja ja on siten yksi hämäryyttä luovista piirteistä.

Tyypillinen sekoittamisen muoto *Kävelymusiikissa* on semanttisten kenttien sekoittaminen, jonka yksi näkyvä muoto novelleissa on synestesia. Synestesia tarkoittaa eri aistien vaikutelmien vaihtumista tai toisiinsa kietoutumista, aistimussyhteyttä (Ratia 2010: 134). Esimerkiksi novellissa ”Keskusasemalla” tuoksut ja äänet kietoutuvat yhteen kummalliseksi, mutta kiehtovaksi kokonaisuudeksi:

Menin kapakkaan, josta virtasi kadulle päihtynyttä musiikkia, viiniä ja nuotteja. Äänet ja tuoksut sekoittuivat niin että niistä tuli samalla uusi aistimus, makea ja kummallinen; kuitenkin se samalla kiehtoi ja veti minua puoleensa. (KPV: 161.)

Katkelmassa minäkertoja kuvaa suorasanaisesti, kuinka ”äänet ja tuoksut sekoittuivat”, mutta synestesia näkyy myös kielikuvien tasolla: kadulle virtaa ”päihtynyttä musiikkia”. Tämä kielikuva sekä personifioi musiikin että yhdistää musiikkiin kuulemisen lisäksi muitakin aisteja: päihtymyksen tunteen sekä viinin ja sen makean tuoksun kautta myös haju- ja ehkä jopa makuaistin. Katkelmassa sekoituksesta syntyy ”uusi aistimus, makea

ja kummallinen”. Aistien sekoittuminen ja muodostuminen uudeksi aistimukseksi aiheuttaa minäkertojassa samanaikaisesti hämmennystä ja viehtymystä. Sekoittaminen siis samanaikaisesti sekä hämärtää että luo uudenlaista merkityksellistä kokemusta.

Suurin osa *Kävelymusiikin* synestesioista liittyy kuuloaistiin, erityisesti musiikkiin. Musiikin kuunteleminen ei ole vain auditiivinen kokemus vaan muuttuu usein visuaaliseksi tai jopa käsin kosketeltavaksi, kuten novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille”, jossa soivasta hyrrästä irronneet linnut kaartelevat päähenkilön ympärillä. ”Ne ryömivät hänen käsiinsä ja lauloivat kuin hullut. Näin hän saattoi käsilläänkin kuunnella ihmeellistä laulua.” (KPV: 136.) Musiikin kuulemisen kokemus muuttuu sanallistuksessaan eläväksi, konkreettiseksi ja fyysiseksi. Esimerkiksi niminovellissa musiikin kuvaillaan olevan ”puheliasta, paksua ja lyhytjalkaista” (KPV: 138). Kuuloaistimukselle annetaan siis fyysisille ja materiaalisille asioille sopivia määreitä, kuten paksuus ja lyhytjalkaisuus sekä ihmisen luonteenpiirre, puheliaisuus. Kuuloaistimus konkretisoidaan ja muutetaan elolliseksi, rinnastetaan eläimen ulkomuotoon: ”kävelymusiikki pieniä virtahepoja varten” on paksua ja lyhytjalkaista, kuten virtahevoikin. Oikeastaan novellin kymmenen virtahepoa voi nähdä musiikin herättämien tunteiden äärimmäisenä konkretisoinnana. Hyrrästä nouseva musiikki ensin verbalisoituu kuvalliseksi ilmaisuksi, sehän on kuin ”kävelymusiikkia virtahepoja varten”. Kuuloaistimuksen kuvaus ei kuitenkaan jää vain täksi kielikuvaksi, vaan musiikki visualisoituu virtahepojen, lintujen, sateenvarjojen ja monien muiden konkreettisten eläinten ja esineiden virraksi – eikä pelkästään visualisoidu vaan myös aineellistuu eläimiksi ja esineiksi. Kuuloaistimuksen kuvaus laajenee fyysiseksi ja toiminnalliseksi: musiikissa päähenkilö ratsastaa sinisellä kirahvilla ja leikkii virtahepojen kanssa, on kuin yksi niistä:

Ja he kävelivät kaikki peräkanaa, kymmenen virtahepoa ja hän, hyrrätyttö, hänkin neljällä jalalla. He ryömivät ylös, alas kylmiä sinertäviä musiikin kukkuloita, joita korkeat huilut piirsivät. (KPV: 139.)

Musiikilla on katkelmassa väri, lämpö ja muoto. Kuulemisen, näkemisen ja tuntemisen sekoittuminen laajenee eri taiteenlajien rinnastamiseen. ”Musiikin kukkulat” ovat ”huilujen piirtämät”. ”Piirtää” on päämerkitykseltään kuvataiteeseen liittyvä verbi, jota tässä käytetään soitinten yhteydessä. Huilut personifoidaan taiteilijoiksi, jotka piirtävät maisemaa. Se konkretisoi fyysisiksi kukkuloiksi, joita päähenkilö virtahepojen kanssa ryömii ylös ja alas. Katkelmassa sekoitetaan siis myös eri ulottuvuuksia: aineettomat äännet piirtyvät kaksiulotteiseksi kuvaksi, joka samassa on kolmiulotteinen rinne, jota voi kiivetä ylös ja alas. Eri aistien, eri taiteenlajien ja eri ulottuvuuksien sekoittaminen

tekee toisaalta lukukokemuksesta hämää ja sekavaa – jos yrittää pysyä perillä, mitä novellissa todella tapahtuu tai millä logiikalla asiat seuraavat toisiaan. Toisaalta teksti on samalla mitä selkeintä: kokemus ei verbalisoidu järjelliseksi kuvaukseksi, mutta novelli välittää perinpohjaisesti sen, miltä musiikki päähenkilöstä tuntuu. Synestesian runsas käyttö novelleissa korostaakin kokemuksellista ja tunnepohjaista tapaa havainnoida maailmaa. Näkeminen, tietäminen ja kielellä ilmaiseminen on perinteisesti rinnastettu toisiinsa. ”Järjen valo” on liitetty aisteista juuri näköön. Muut aistit edustavat vahvemmin ruumiillisuutta, vaistoja ja tunteita. (Mehtonen 2002: 13, 15.)<sup>9</sup> Erityisesti tuntoaistin koosteen rooli novelleissa asettuu perinteistä visuaalista maailmantarkkailutapaa vastaan. Synestesian runsas käyttö – siis aistivoimaisuuden korostaminen, eri aistienhavaintojen monipuolinen käyttö ja eri aistien sekoittaminen – kertoo myös novellien fokalisoidun aistiherkkyydestä, ruumiillisesta ja kokemuksellisesta tavasta havainnoida maailmaa. Järkeä ja looginen ajattelu eivät ole tukahduttaneet aisteja, vaistoja ja tunteita.

Synestesia korostaa myös aistimusten kokonaisvaltaisuutta: aistihavainnot eivät pysy rajatuissa kategorioissa vaan muuttuvat koko kehon kokemukseksi, kuten ”Samuelissa”, jossa vanhempien riitaa kuunteleva lapsi ”kuunteli koko ruumiillaan mitä seinän takana tapahtui” (KPV: 133). Novellien päähenkilöt hahmottavatkin maailmaa ennen kaikkea kehollisesti. Niin kutsutussa kehollisessa merkitysteoriassa ajatellaan ”kognition olevan perustavanlaatuisesti riippuvainen kehollisuudesta, kehon havainto- ja motorisista järjestelmistä sekä kehollisista kokemuksista ja vuorovaikutuksesta maailman kanssa” (Herlin & Visapää 2011: 8).

Synestesian lisäksi toinen tyypillinen sekoittamisen muoto *Kävelymusiikissa* ovat personifikaatiot. ”Personifikaatiolla tarkoitetaan käsitteen, ominaisuuden, elotoman kappaleen tai luonnonvaran personifiointia, henkilölistämistä” (Ratia 2010: 134). Esimerkiksi novellissa ”Ennustus” kahvikannu laulaa kammottavaa laulua (KPV: 159–160) ja novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” soittimet osaavat puhua, tehdä päätöksiä sekä olla nenäkkäitä, surullisia ja julmia (KPV: 138–139). Näissä personifikaatioissa annetaan esineille inhimillisiä piirteitä, kuten taito verbaaliseen ilmaisuun, ja ihmisille tyypillisiä luonteenpiirteitä tai käyttäytymistapoja. Tällainen eri semanttisten

---

<sup>9</sup> Esimerkiksi kielentutkimuksessa on esitetty, että eri aistien erilainen luonne ilmenee kielen semantiikassa ja pragmatiikassa, ja tässä yhteydessä näköaisti on yhdistetty älylliseen toimintaan (esim. Sweetser 1990). Yhtenä esimerkkinä tästä Sweetser on maininnut käsittemetaforan NÄKEMINEN ON YMMÄRTÄMISTÄ, joka tuottaa näkemisen ja ymmärtämisen yhdistäviä ilmauksia, kuten englannin ”I see” tai suomen ”nähdäkseni” ja ”näetkö”. Käsitystä näön intellektuaalisuudesta on kuitenkin viime aikoina kritisoitu ja sitä on pidetty pelkistykseenä, jossa heijastuu kognitiivisen kielentutkimuksen yksilökeskeinen ihmiskuva. (Herlin & Visapää 2011: 17.)



kenttien sekoittaminen tekee novellien maailmoista outoja ja kummallisia, fantasian puolelle vinksahtavia. Toki osan personifikaatioista voi tulkita kuvaannollisiksi tavoiksi ilmaista havaintoja: esimerkiksi soittimien luonnehtimisen inhimillisillä adjektiiveilla voi nähdä myös elävänä tapana kuvata musiikin herättämiä mielikuvia. Personifikaatiota kuitenkin viedään *Kävelymusiikissa* usein yksittäisestä tekstiä elävöittävästä kielikuvasta pidemmälle: soittimet eivät saa vain inhimillisiä luonnehdintoja, vaan ne muuttuvat novellin aktiivisimmiksi toimijoiksi, joiden keskustelua, päätöksiä ja toimintaa päähenkilö vain seuraa sivusta. Usein personifikaatiot toimivatkin keinona siirtää teksti yliluonnolliselle tasolle. Kaiken aikaa säilyvät kuitenkin jännite ja epäily tekstin fantastisuuden äärellä: mikä on totta, mikä kuvitelmaa, mikä symboleja tai kielikuvia.

Tzvetan Todorov (1970) on jaotellut yliluonnollisia piirteitä sisältäviä fiktiivisiä tekstejä kolmeen ryhmään sen mukaan, etsitäänkö yliluonnollisille piirteille selitystä ja löytyykö sitä. Todorov nimittää *oudoiksi* (*étrange*) sellaisia tekstin yliluonnollisia piirteitä, jotka selittyvät lopulta jollakin luonnollisella tavalla. Oudon kategoriaan kuuluvat muun muassa unet sekä väsymyksen tai huumeiden aiheuttamat hallusinaatiot. *Ihmeellisiksi* (*merveilleux*) Todorov nimittää tekstejä, joissa kertoja tai henkilöahmot eivät ihmettele yliluonnollisia tapahtumia, vaan ne kuuluvat kyseenalaistamattomina fiktion maailmaan. Näin on esimerkiksi saduissa, joita lukiessa ei ihmetytä, että eläin osaa puhua tai haltiatar taikoa. (Todorov 1970: 49.) Kolmas kategoria, *fantastiset* (*fantastique*) tekstit, sijoittuu oudon ja ihmeellisen väliin. Fantastisissa teksteissä kertoja tai henkilöahmot ihmettelevät yliluonnollisia olioita tai tapahtumia, mutta mitään luonnollista, unien tai hallusinaation kaltaista selitystä ei missään vaiheessa anneta. (Mt. 29.) Tyypillistä on jännite luonnollisen ja yliluonnollisen tulkinnan välillä.

Monet *Kävelymusiikin* novelleista ovat selkeästi unien tai mielikuviituksen kuvauksia, siis Todorovin kategoriassa outoja. Silti monissa novelleissa on havaittavissa fantastinen jännite yliluonnollisen ja luonnollisen tulkinnan välillä. Yliluonnollisten piirteiden sekoittaminen muuten realistiseen kerrontaan onkin yksi tyypillinen *Kävelymusiikin* sekoittamisen tapa, joka hämärtää novellien maailmoja ja tekee niistä kummallisia. Usein yliluonnollisuudelle ei ole olemassa yhtä selvää tulkintavaihtoehtoa, vaan useampi vaihtoehto on yhtä aikaa mahdollinen.

”Hippopotamus” on novelli, jossa selkeimmin on esillä fantastinen jännite luonnollisen ja yliluonnollisen tulkinnan välillä. Se on myös esimerkki novellista, jossa yliluonnollisen puolelle siirrytään juuri personifikaation avulla, antamalla virtahevolle in-

himillisiä piirteitä. Novelli rakentuu jännitteelle kahden maailman välillä: arkitodellisuuden ja minäkertojan sisäisen maailman. Bachia soittava virtahepo on minäkertojalle täyttötotta, vaikka työtoverit eivät usko hänen kertomustaan Hra Hippopotamuksesta eikä virtahevon taitojen pitäisi olla arkitodellisuudessa mahdollisia. Minäkertoja yrittää uskotella itselleen, että virtahepo on taitava, koska se on kasvanut sirkuksessa ja oppinut taitonsa siellä. Mitään lopullista varmuutta hän ei virtahevon todellisuuden luonteesta saa, eikä myöskään lukija. Vastaava epävarmuus todellisuuden tasojen äärellä leimaa monia muitakin *Kävelymusiikin* novelleja.

”Hippopotamus”-novellissa eläin personifoidaan antamalla sille inhimillisiä piirteitä. Aivan kuten elollistetut esineetkin, Hra Hippopotamus osaa puhua – tosin omaa kerakekieltään. Sillä on lisäksi lukuisia muita inhimillisiä taitoja, kuten ruoanlaittotaito, siivoustaito, lukutaito ja pianonsoittotaito. Jo virtahevon nimi ”Hra Hippopotamus” inhimillistää eläintä: hän on sivistynyt herrasmies. Myös virtahevon käytös rakentaa kuvaa sivistyneestä henkilöstä. Hra Hippopotamus hallitsee käytöstavat ja harrastaa korkeakulttuuria, hän soittaa Bachin musiikkia ja lukee T. S. Eliotin runoja. Sivistyneisyyden ja korkeakulttuurisuuden korostaminen vahvistaa eroa Hra Hippopotamuksen eläimellisyyteen. Vaikka hän on henkisesti kuin ihminen, hän on fyysisesti eläin: hänellä on virtahevon paksunahkainen ja kömpelö ruumis, joka aiheuttaa vaikeuksia muun muassa pianojakkaralla ja wc-kupilla, muttei silti häivyttä hänen arvokkuuttaan (KPV: 144–145). Hän myös nukkuu kylpyammeessa: ”Vasta nyt hän antoi vallan alkuperäisille vaistoilleen, laski ammeen puolilleen vettä ja nukkuu vedessä koko yön.” (KPV: 145.) Sekamuotoisuus tekee Hra Hippopotamuksesta koomisen hahmon. Sen ulkomuoto ja eläimelliset tavat yhdistettyinä korkeakulttuurisiin harrastuksiin ja klassiseen nimeen, saavat ihmisten sivistyksen tavoittelun näyttämään elitistisyydessään hienostelevalta ja koomiselta. Inhimillisen ja eläimellisen sekoittaminen nostaa esiin järjen ja vaiston välisen opposition sekä tietoisien ja tiedostamattoman välisen vastakkainasettelun. Kaksijakoisuuden voi nähdä kritisoivan länsimaista järkikeskeistä ajattelumallia.

Hra Hippopotamuksen sekamuotoisuus liittyy sen myös allegorian eläinhahmoihin. Allegoria on perinteisesti yhdistetty personifikaatioihin, ja henkilöhahmot allegorioissa syntyvät yleensä sekoituksista: tyypilliset hahmot ovat vain osin ihmisiä tai hahmoja, joissa ihmismäiset piirteet jäävät groteskien ja yliluonnollisten piirteiden alle (Lyytikäinen 2013: 43–44). Allegoriset henkilöhahmot eivät useinkaan saa erityistä psykologista tai sosiaalista identiteettiä ja voivat näyttäytyä karikatyyrisinä tai staattisina,

sillä niiden tehtävänä on toimia merkkeinä. Allegorian poetiikassa olennaista on, että henkilöhahmot, kuten tapahtumatkin, esitetään siten, että lukija ei jää mimeettiseen tulkintatapaan vaan lukee esitettyä merkkeinä. (Mt. 43.) *Kävelymusiikin* monet päähenkilöt ovat ihmismäisiä ja heille rakentuu jonkinlainen psykologinen identiteetti. Sen sijaan muut hahmot novelleissa ovat kuin tyypillisiä allegorisia hahmoja: eläinhahmoihin sekoittuu ihmismäisiä piirteitä, ihmishahmotkin vääntyvät usein groteskeiksi ja sivuhenkilöistä näytetään usein vain jokin yksiulotteinen puoli. Esimerkiksi novellissa ”Keskusasemalla” päähenkilö kohtaa lyhyesti monia henkilöhahmoja, jotka tuntuvat olevan vain osa kummallisen maailman kulissia, ohjaavan päähenkilön seuraavaan tilanteeseen tai aktivoivan hänessä jonkin tunteen tai novellin teeman kannalta olennaisen asian pohdinnan. Allegorian näkökulmasta kiinnostavia ovat myös viimeisen osaston myyttiset hahmot luojajumala, Pythagoras, Pietari ja Laotse, jotka peräkkäisten novellien päähenkilöinä eivät näyttyä syvän psykologisen identiteetin omaavina hahmoina vaan tietyn elämäntarkoituksen tai filosofian edustajina ja symboleina, joiden tehtävänä on johdattaa lukijaa pohtimaan kyseiseen katsomukseen liittyvää tematiikkaa novellissa.

Puhtaasta fantasiasta ja toisaalta realismista allegorian erottaa analoginen projektiorakenne, joka tuotetaan luomalla eri käsitealueita yhdistävä sekoitettu tila (Lyytikäinen 2013: 31). Sekoittamisen tuloksena syntyy usein yliluonnollisia piirteitä sisältävä maailma. Puhtaan fantasian erottaa allegoriasta tämän projektiorakenteen puuttuminen, fiktiiviseen eläytymiseen ohjaaminen ja rakenne, joka pohjautuu kausaalisesti tai psykologisesti rakentuvaan juoneen (mt. 32). *Kävelymusiikin* yliluonnollisia piirteitä sisältävät maailmat ovatkin tämän mukaan enemmän allegorisia kuin puhtaan fantastisia: ne eivät ohjaa samastumaan, vaan jättävät hämmennyksen ja tarpeen etsiä kummallisista henkilö- hahmoista, maailmoista ja tapahtumista pintatason takaa toisia merkityksiä. Kuten nonsense, myös allegoria on lajityyppi, jossa merkityksen kysymykset – allegoriassa merkitysten etsintä ja nonsensessa leikki merkitysten ja merkityksettömyyden jännitteellä – etualaistuvat kausaalisen juonen ja henkilö- hahmojen psykologisen kuvauksen kustannuksella (mt. 30). *Kävelymusiikissa* henkilö- hahmot usein kulkevat hämmentyneinä kummallisissa maailmoissa ja yrittävät saada kiinni niiden kantamista merkityksistä. Tämä henkilö- hahmojen hämmentynyt perustunnetila sopii hyvin allegoriaan, sillä merkkien lukeminen on allegorioissa usein juonen perusta (mt. 166). Novellien allegoriset piirteet nostavatkin siis osaltaan merkitysten etsintää teoksen keskeiseksi teemaksi.

Mark Turner on teoksessaan *The Literary Mind* (1996) kuvannut allegoriaa

”sekoitettuna tilana (*blended space*), jossa eri käsitealueiden (*mental space*) piiristä tuodaan merkityselementtejä yhteen” (Lyytikäinen 2013: 24). Turnerin mukaan allegorioissa merkitys rakentuu käsitteellisistä rajanylityksistä, joissa siirrytään käsitealueelta toiselle (mt. 35). ”Sekoitetun tilan ajatus pakottaa luopumaan yksioikoisesta erottelusta kirjaimellisen ja kuvaannollisen tason välillä ja mahdollistaa kolmannen tilan, jossa tapahtuu monimutkaista vuorovaikutusta useiden käsitteellisten viitekehysten välillä” (mt. 36). Tästä näkökulmasta monia *Kävelymusiikin* novelleja voi pitää allegorisina. Ne rakentuvat erilaisten käsitealueiden sekoituksista, jotka näkyvät personifioituina eläinhahmoina, groteskeina ihmishahmoina sekä sekoittamalla eri aisteja, semanttisia kenttiä, yliluonnollista ja reaalia, erilaisia ideologioita, kaunokirjallisuuden eri lajeja, intertekstuaalisia viittauksia ja vieraita kieliä. Novellit selvästi ohjaavat merkkien ja merkitysten pohdintaan, mutta niitä ei kuitenkaan voi purkaa yhdeksi selkeäksi kuvaannollisen tason tulkinnaksi.

Turnerin ajatus sekoitetusta tilasta kolmantena tilana, jossa tapahtuu monimutkaista merkitysten vuorovaikutusta, osoittaa myös, miten sekoittaminen ei ole *Kävelymusiikissa* lopulta niinkään keino kuvata merkitysten hämärtymistä tai katoamista, vaan keino synnyttää uudenlaisia merkityksiä täynnä olevia maailmoja. Lyytikäinen (2016: 55–56) kuvaa sekoittamista myös tilana, jossa muodostuu tunnemerksityksiä: ”Käsitteelliset alueet tai semanttiset viitekehukset, kielen tasot, kulttuuriset mallit ja kaikki muut elementit, joita tekstiin tuodaan, synnyttävät juuri mutkikkaan sekoittamisen avulla uusia yhdistelmiä. Käsitteiden integroiminen on ajattelumme keskeinen toimintamalli ja integroinnin eli sekoittamisen kirjalliset muodot tuottavat myös tunnemerksityksiä.” Sekoittamisen monet muodot ovatkin *Kävelymusiikissa* olennaisia niin merkityksellisten vaikka kummallisten maailmojen rakentumisessa kuin tunnemerksitysten tuottamisessakin. Lisäksi sekoittamalla hämärtäminen avaa novellien teemoja: merkitysten etsinnän tematiikkaa sekä kokemuksellisen tiedon ja maailmanhahmotustavan etualaistumista rationaalisen ja loogisen ajattelun kustannuksella.

### 2.3 Kohti tyhjyyttä

Kielellä leikkimisen ja erilaisten sekoittamisen muotojen lisäksi ellipsit ja negatiot ovat olennaisimpia hämäryyttä teksteihin rakentavia ominaisuuksia (Mehtonen 2002: 12). Kun tekstiin jää aukkoja tai asioita kuvataan vain kiellon kautta eli kertomalla, mitä ne eivät ole, merkitys hämärtyy. Erityisesti modernistit yrittivät etsiä uusia kielen keinoja, joilla kielellistää uutta kokemusta maailmasta, jonka kuvaamiseen eivät perinteiset keinot riittäneet (Kern 2011: 153). Hökkä (1999b: 6–7) kuvaa Mannerin runouskäsitystä vastaavasti sanomattoman tavoittamisena: ”Syvällä runouskäsitksen keskuksessa on hiljaisuus. Sieltä alkaa runoilijan varsinainen tehtävä: nähdä ja kuulla enemmän, sanoa sanomaton, löytää kieli.” *Kävelymusiikissa* uuden kielen etsintä näkyy esimerkiksi tavoissa pyrkiä avaamaan musiikin kuulemisen kokemusta. Äänne- ja sanatason leikit, eri merkityskenttien sekoittaminen, personifikaatioiden laajentaminen ja assosiaatioihin nojautuminen ovat tapoja etsiä uusia keinoja ilmaista ei-kielellisiä kokemuksia, kuten juuri musiikin kuuntelemisen synnyttämiä tunnetiloja. Tarkastelen tässä luvussa, miten tyhjyyden ja hiljaisuuden tematiikka sekä niitä kuvaavat kielen keinot toisaalta tekevät novellien maailmoista pintatasolta hämäreitä mutta toisaalta liittyvät pohdintaan kielen ja kirjallisuuden mahdollisuuksista ilmaista vaikeasti sanoitettavia asioita.

Sanomattoman ja olemattoman käsitteleminen näkyy *Kävelymusiikissa* selkeimmin novellissa ”Tässä talossa”, jossa lähes kaikki kuvataan kieltojen kautta:

Jotakin outoa on tapahtunut tässä talossa. Kun nousen portaita, en kuule askeliani, katson nimikilpiä, nimet ovat vieraat, tulen ovelleni, käyntikorttini on poissa, ovesa on vain tyhjä valkea nasta. Astun sisään, matot ovat kääriytyt, kello seisoo; se seisoo, näyttää nollaa. Otan huilun, siitä ei tule ääntä, kuljen pianon luo, painan kosketinta, hiljaisuus. (KPV: 157.)

Minäkertoja yrittää aisteillaan havainnoida taloa, jossa hän kulkee, mutta aistit eivät välitä tietoa: askeleet eivät kuulu eikä katsominen johda ymmärtämiseen, vaan sanat nimikilvissä ovat vieraita ja tunnistamattomia, niiden merkitys ei aukene kertojalle. Soittimista ei kuulu mitään ääniä, pelkkä hiljaisuus. Soittimien, jotka eivät synnytä ääniä, voi nähdä symboloivan kieltä, joka ei välitä merkityksiä. Kummatkin ovat olennaisesti rikki, eivät täytä perusfunktiotaan, jos ääntä ei synny tai merkitys ei välity. Kielestä puhuttaessa hiljaisuus rinnastuu tyhjyyteen. Konkreettisimmin tyhjyyteen, ei-mihinkään katkelmassa viittaa kello, joka näyttää nollaa. Aikakin on pysähtynyt – sekään ei täytä perustehtäväänsä. Oikeastaan voi jopa kysyä, onko aikaa edes olemassa, jos se vain seisoo paikallaan. Mutta kello ei ole pelkästään pysähtynyt, se näyttää nollaa – lukua, jota kellotaulussa

ei edes ole ja joka ilmaisee olemattomuutta, ei mitään. Nollan näyttäminen symbolisoikin ajan olemattomuutta, ei pelkkää pysähtyneisyyttä.

Novellissa talo siis esitetään negatioiden kautta. Siinä kaikki on tyhjää, olematonta, toimimatonta tai hiljaista. Kuitenkaan pelkkä talo ei ole tyhjä tai olematon, myös minäkertojan olemassaolo on epävarmaa. Hänen askeleensa eivät kuulu portaissa, hänen nimikyltinsä on kadonnut eikä hän saa soittimista ulos ääntä. ”Nousen portaat – ilman askelia – astun sisään – ilman nimeä – mistä tulen, en voi muistaa, kaikki tuo on pimeässä. Muistan vain tyhjyyden, joka alkaa sen jälkeen.” (KPV: 157.) Preposition ”ilman” toistaminen korostaa kertojan olemattomuutta. Häneltä puuttuu olemassaolon kannalta olennaisia ominaisuuksia: askelten äänen puuttuminen asettaa kyseenalaiseksi hänen fyysisen olemassaolonsa, nimen puuttuminen hämärtää hänen identiteettiään samoin kuin se, ettei hän muista menneisyyttään. Menneisyys on ”pimeässä”, hän muistaa vain ”tyhjyyden”, muistaminen on hämärää ja epäselvää (KPV: 157–158).

Äärimmillään kertojan olemattomuus näyttäytyy, kun hän katsoo peiliin eikä näe mitään: ”Astun peilin luo... ei ketään. Vain syvä harmaa tyhjyys, peilin pinta on kuin palanut ja johtaa äärettömyyteen.” (KPV: 158.) Tyhjä peilikuva asettaa kyseenalaiseksi kertojan olemassaolon ja symboloi identiteetin epävarmuutta, mutta toisaalta senkin voi nähdä vertautuvan kieleen, jonka merkitysfunktio on häiriintynyt: peili, joka ei heijasta kuvaa, on kuin kieli, joka ei välitä merkityksiä.

Tyhjän kokemus liittyy novelleissa myös välitilassa olemiseen, esimerkiksi kahden maailman rajalla olemiseen. Konkreettisimmin tämä näkyy ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” -novellin lopussa, jossa päähenkilö jää maailman rikki pamahtamisen jälkeen kummalliseen ”väliaikaan”:

Leijailemista kesti kauan. Oli väliaika, ja ne ovat avaruudessa pitkiä. Kaikki oli muuttunut kammottavalla tavalla. Hän tiesi että hänelle oli tapahtunut jotakin, että hän oli pudonnut avaruuteen tai avaruus tullut hänen sisäänsä ja täyttänyt hänet, ja häntä värisytti eikä hän tuntenut enää itseään. (KPV: 139.)

Suomalaista 1950-luvun kokemusmaailmaa on luonnehdittu ei-kenenkään maan ja välitilan metaforilla (esim. Viikari 1992), joilla viitattiin sotienjälkeiseen arvotyhjiöön ja vierauden ja tyhjän kokemuksiin. Ei-kenenkään maan ja välitilan metaforat konkretisoituivat muun muassa Lassi Nummen pienoisoromaanissa *Maisema* (1949), jossa desantti on pudonnut kahden maan rajalle ja tarkastelee maailmaa tyhjästä lähtökokemuksesta käsin: koko ympäröivä maailma on hänelle vieras, kummallinen ja tuntematon. Pienoisromaani kuvaa, miten havainnot kehittyvät ja ympäröivä maailma alkaa vähitellen hahmottua. Päähenkilön identiteetti jää silti epävarmaksi. *Kävelymusiikin* niminovellin kuvauksen

välitilasta yhdistää *Maisemaan* putoaminen ja uuden maiseman täydellinen vieraus, vaikka sen kuvaus jää *Kävelymusiikissa* abstraktimmaksi.

Vierauden kokemuksissaan kummallisissa maailmoissa minäkertojat usein kuvaavat suoraan kieltoilmauksia käyttäen, kuinka heidän järkensä ei ymmärrä mitään asiasta: ”tarkoitusta ja päämäärää en aina voinutkaan ymmärtää” (KPV: 129), ”varjon soiva kalvo antaa vastauksia, joita en ymmärrä” (KPV: 148). Selkeimmin ymmärryksen rajallisuus ja järjen hämmennys kuvataan ”Hippopotamuksessa”, kun minäkertoja löytää kadonneen virtahevon hopeaketjun ja pohtii, oliko virtahepo todella olemassa vai ei:

En ymmärtänyt mitään tästä kaikesta. Kuitenkin järkeni, joka on aina ymmällään ja onneton ja vaatii selitystä kaikkeen, sanoi, että ketju oli eläintarhan merkki, kahle tai tuntolevy, mahdollisesti myös sirkustirehtöörin suoma tunnustus, eräänlainen oppineiden virtahevosten kaulanauha tai nimiketju. (KPV: 147)

Minäkertojan järki haluaa löytää virtahevon olemassaololle rationaalisen, luonnollisen selityksen, mutta jää ymmälleen, kun sellaista ei löydy. Eeva-Liisa Manner on kuvannut – kuin suoraan tähän ”Hippopotamuksen” katkelmaan viitaten – käsityksiään tyhjästä ja järjen kyvyttömyydestä selittää tyhjää ”Miten kirjani ovat syntyneet” -luennolla:

Järki, joka pyrkii rationalisoimaan kaiken ja toisinaan onnistuu siinä, ei pysty rationalisoimaan ainakaan tyhjää. Tunne yrittää muuttaa kaiken muuksi, mutta tyhjälle se ei mahda mitään. Tyhjä on ylivoimainen, ja jos käsittäisin sen täysin, se olisi kestämaton. Maailman voi selittää uneksi, ainakaan en voi todistaa ettei se ole sitä, mutta kun koen tyhjän pohjiani myöten, olen varmasti hereillä. Maailman voin kieltää, mutta en tyhjiyttä. Vaikka tyhjiydellä ei ole mitään edellytyksiä eikä mitään ominaisuuksia, sillä on paljon seurauksia. - - Tyhjään heitetty on niin täydellisesti vapaa, että hänen koko olemuksensa on täydellisesti sidoksissa: kahlittu tyhjään. (Manner 1969: 220–221.)

Tyhjiys on ihmisjärjelle paradoksi, jota ei voi selittää. Tyhjiys ei ole silti merkityksetön, ”sillä on paljon seurauksia”, kuten Manner kuvaa. Kuvatessaan ihmistä ”tyhjään heitetynä” Manner viittaa Martin Heideggerin ajatukseen ihmisestä, joka on heitetty maailmaan eikä tiedä olemassaolonsa tarkoitusta (Heidegger 1979: 134–135; Lehtinen 2002: 32). Tyhjän kokemiseen yhdistyvää vapautta käsitellään novellin ”Aamulla kello viisi” lopussa, kun mies on jättänyt minäkertojan ja minäkertoja antanut tarjoilijalle kaikki rahansa:

Oli joka tapauksessa niin kevyt lähteä kun oli menettänyt kaiken. On raskasta menettää vähän, mutta keventävää menettää kaikki: se on sielun sisin toivomus. Sielu haluaa olla yksin.

Olin aivan kevyt. Näin kevyttä ei ollut edes tanssiminen raunioilla. Ymmärsin nyt niitä, joiden kengät ovat kevyet; mutta minä olen kevyempi: en ollut surullinen. Olin menettänyt mieheni, rahani, ajatuksenvapauteni, jonkin epämääräisen naisellisen kunnian. Tilalle olin saanut hiukan vapautta: välinpitämättömyyttä, saatoin mennä minne halusin. (KPV: 176)

Katkelmassa menettäminen muuttuu myönteiseksi keveydeksi ja vapaudeksi: minäkertoja vapautuu toisten ihmisten vaatimuksista, valheellisesta rakkauden esittämisestä ja voi

toimia vain oman tahtonsa mukaan.<sup>10</sup> Menettäminen ja onnellinen keveys kietoutuvat yhteen myös novellissa ”Matka”, jossa novellin päähenkilö Laotse luopuu matkallaan vähitellen kaikesta materiaalisesta: ”Hänen puutteensa oli enemmän ylellisyyttä kuin kieltäytymistä, mutta soi hänelle yhtä kaikki kevyen, kylmän onnen. Hänen mielensä vapautui kaikesta turhuudesta sitä mukaa kuin taakka keveni ja matka joutui.” (KPV: 196.) Idän filosofioissa tilaa ja aikaa pidetään ihmismielen konstruktioina, joista luopuminen on edellytys tietoisuuden laajenemiselle korkeammille tasoille (Hökkä 1991: 148). ”Matka” ja sen päähenkilö Laotse liittyvät *Kävelymusiikin* tyhjyyden tematiikan itämaiseen filosofiaan, erityisesti taolaisuuteen. Näin *Kävelymusiikin* abstraktit välitilan kokemukset, joissa aika ja paikka häilyvät, sekä pyrkimykset kohti tyhjyyttä voi nähdä yrityksenä laajentaa mieltä järkikeskeisyydestä kohti muita tietoisuuden tasoja. Itämaisessa ajattelussa mieli, keho ja maailma nähdään tyypillisemmin vuorovaikutteisena kokonaisuutena kuin länsimaisessa ajattelussa, jota leimaa vahvemmin mielen ja kehon erottava dualismi. Kääntyminen kohti itämaista filosofiaa on *Kävelymusiikissa* myös keino kritisoida länsimaista järkikeskeistä ajattelua, jossa painottuu tietoinen ajattelu ja sitä kautta ihmisen erityisyys luontoon nähden.

Useisiin tyhjyyden kuviin liittyy siis jotain toiselle tasolle nousevaa, jonkin toisen merkityksen tason saavuttamista tyhjyyden kautta. Esimerkiksi novellin ”Tässä talossa” peili ei ole vain tyhjä tai toimimaton: se ei heijasta kuvaa, mutta se ”johtaa äärettömyyteen”. Kun ei ole rajoja tai loppua, on jäljellä vain äärettömyys. Juuri äärettömän ja tyhjän rinnastaminen korostaa Mannerin kielen- ja maailmankäsitystä, jossa ei-mikään on juuri olennaista ja sen tavoitteleminen kielellä on kirjailijan tehtävä. ”Mitä tapahtuu kun ’ei-mikään’ tulee havaittavaksi. Mannerin maailmanjärjestyksessä mikään ei voi hävitä. Ei-mikään, poissaoleva todella pysyy ja on. Siitä aika kaikkiaikaisuudessaan ja luonto, materia, niin kuin unien ja myyttien oudot kielet pitävät huolen.” (Hökkä 1999b: 8.) Kääntyminen kohti unia, mielikuvitusta ja tiedostamatonta on yksi Mannerin keinoista pyrkiä sanomaan sanomatonta. Manner on itse pohtinut aihetta muistivihkossaan lähtien liikkeelle Wittgenstein kuuluisasta lauseesta:

”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava.” (W) Tietysti. Mutta ei kai silti tarvitse kieltään leikata (die Zunge). Voihan nähdä unta, ja tulkita sen apokryfistä kieltä ( ), kirjoittaa vaikkapa

---

<sup>10</sup> *Kävelymusiikin* novelleissa on myös paljon menetyksiä, jotka herättävät onnen sijaan ahdistusta. Esimerkiksi fantastisten, lohdullisia eläimiä täynnä olevien maailmojen menetyksistä aiheuttaa päähenkilöissä usein surua ja ahdistusta. Menettämisteeman voi liittää myös modernismin arvotyhjiöön, jossa aiemmat arvot oli menetetty ja koettu tyhjiksi, mikä aiheuttaa ihmisissä ahdistusta, kun valmiita selityksiä ei ole.



muistiin. Siinä on tajunnan negatiivi, underground-manus, varjokuva, vastaus moneen arvoitukseen. (Hökkä 1999b: 8.)

Wittgensteinin sitaatti ”mistä ei voi puhua, siitä on vaietta” liittyy hänen ajatukseensa ”kieleni rajat ovat maailmani rajat”. Katajamäki (2016: 294) huomauttaa Viidan *Kukunoria* käsittelevässä väitöskirjassaan Wittgensteiniin viitaten, miten ”nonsensekirjallisuuden ja unien tavat käsitellä kielen rajoja anomaalisesti muistuttavat näiden rajojen olemassaolosta mutta avaavat näkymiä niiden ulkopuolellekin”. Näin *Kävelymusiikin* leikin kielellä ja kummallisilla maailmoilla voi nähdä tapana pohtia kielen rajoja ja kirjallisuuden mahdollisuuksia ylittää ne. *Kävelymusiikkia* usein tuntuukin tavoittelevan Mannerin mainitsemaa ”tajunnan negatiivia”, mielen ja maailman ei-verbaalista puolta. Juuri sieltä haetaan ”vastauksia arvoitukseen”, etsitään merkityksiä ja ennen kaikkea merkityksellisyyden kokemusta. Selkeimmin tyhjän ja täyden vuoroliike, merkityksellisyyden löytyminen tyhjiydestä argumentoidaan esiin ”Matka”-novellin lopussa, jossa Laotse kirjoittaa viestin vartijan muistikirjaan:

Savi muotoillaan astiaksi,  
mutta tyhjä muodostaa astian hyödyn.  
Ovi ja ikkunat veistetään seiniin,  
mutta talo kohoaa tyhjän ympärille.  
Mikä on olevaista on välinettä.  
Vaikuttavaa on se, mitä ei ole. (KPV: 198.)

Merkityksellistä on se, mitä ei ole: tyhjiys ja sen sisältämät loputtomat mahdollisuudet. Novellien tapa kuvata asioita kieltoilmausten tai poissaolon kautta onkin yksi keino kuvata sanomatonta ja kielellä saavuttamattomissa olevaa. Kieltoilmauksilla on paradoksaali luonne: jonkin asian olemassaolon kieltäminen tuo asian mentaalisesti läsnäolevaksi ja synnyttääkin mielikuvia poissaolevaksi sanotusta asiasta (Katajamäki 2000: 141). Siksi juuri kieltoilmauksilla on mahdollista määritellä käsityskyvyn rajoilla tai saavuttamattomissa olevia asioita, esimerkiksi kuolemaa, tyhjää tai absoluuttia (mt. 146).

Tyhjän tematiikka on *Kävelymusiikissa* keino käsitellä ymmärryksen rajoja ja hämmennyksen kokemuksia. Kieltoilmausten, poissaolon ja menetyksen kuvausten sekä tyhjiyden kokemuksen pohtimisen kautta novelleissa aktivoituu merkityksettömyyden ja merkityksellisyyden välinen jännite. Se ei ole pelkästään leikillistä ja nonsensista kielipeliä vaan saa myös vakavampia ja filosofisia sävyjä.<sup>11</sup> Tyhjän kautta käsitellään niin

---

<sup>11</sup> Hökän (1991: 197) mukaan juuri Mannerin teosten lähtökohtina ovat hämmennyksen kokemukset ja ”kielellinen sekaannus” tekevät Mannerista filosofisen runoilijan, sillä hämmennys eri ilmiöiden edessä

”maailmaan heitetyn” ihmisen eksistentiaalista ahdistusta kuin itämaisen filosofian käsitystä todellisten merkitysten löytymisestä mielen tyhjentämisestä ja tajunnan laajentamisesta. Tyhjän, hiljaisuuden ja yksinäisyyden yhteenkietoutumisen novelleissa voi nähdä liittyvän myös kielen referentiaalisuuden ja arbitraarisuuden pohdintaan.

*Kävelymusiikin* monien novellien kieltä voi kutsua hämäräksi: Kielen äännetaso etualaistuu merkityksen kustannuksella, äänneillä ja sanoilla leikitään eri tavoin. Eri merkityskenttiä sekoittamalla liitetään toisiinsa liittymättömiä asioita yhteen, jolloin fysiikan ja logiikan lait eivät enää täysin päde ja todellisuus muuttuu epävarmaksi ja syntyy jännite toden ja kuvitellun välille. Lisäksi kieltoilmaukset, asioiden poissaolon kuvakset ja tyhjyyden korostuminen tekevät tekstistä aukkoista. Silti ei voida sanoa, että *Kävelymusiikin* kieli olisi merkityksistä tyhjää, vailla mieltä. Esimerkiksi synestesian välittämä musiikin kokemisen kuvaus tai tyhjän merkityksellistyminen osoittavat, että hämärtämisen keinoilla luodaan maailmoja ja tiloja, jotka ovat merkityksellisiä, vaikka ne kapinoivatkin selkeitä, yhteisesti sovittuja merkityksiä vastaan. Sekoittamisen, kieltämisen ja kielen totuttujen merkitystenmuodostustapojen kautta pyritään välittämään kokemusta abstraktista, fragmentaarista, sekavasta tai rationaalisesti tavoittamattomasta maailmasta. Samalla hämärtämisen keinot nostavat merkityksen kysymyksen novelleissa temaattiseksi. Jännite merkitysten kadottamisen ja niiden löytymisen välillä näkyy lähes kaikissa novelleissa.

---

johtaa niiden luonteiden ja suhteiden pohdintaan, uuden tiedon aavisteluun ja epäilyyn: ”Jos filosofian alkuherätyksenä on hämmennys, niin kuin Platon ja Heidegger sanovat, tai kielellinen sekaannus, niin kuin Wittgenstein väittää, Eeva-Liisa Manner on filosofinen runoilija.”

### 3 Tunteet ja mielen maailmat

*Kävelymusiikin* novellit ovat monin tavoin hämäriä ja niitä sävyttää jännite merkityksen kadottamisen ja sen luomisen välillä. Tarkastelen tässä pääluvussa, miten hämäryydestä muodostuu uusia merkityksiä ja millaisina hämärtämisen keinoista rakennetut novellien maailmat näyttävät. Analysoin erityisesti sitä, millaisia tunnevaikutuksia ja -merkityksiä erilaisilla kummallisilla, hämärillä tai fantastisilla maailmoilla on ja miten tunnekokemukset liittyvät merkityksettömyyden ja merkityksellisyyden kokemuksiin.

Emootioista erotetaan usein ensisijaisten perustunteiden lisäksi sosiaalisia tunteita, jotka syntyvät erityisesti reaktiona sosiaalisiin tilanteisiin ja jotka ovat eettisen järjestelmän perusta (Damasio 2011: 126). Universaaleina perustunteina pidetään pelkoa, vihaa, surua, iloa, inhoa ja yllättyneisyyttä (mt. 123). Damasion (mt. 125–126) mukaan keskeisimpiä sosiaalisia emootioita ovat myötätunto, nolostuminen, häpeä, syyllisyys, halveksunta, mustasukkaisuus, kateus, ylpeys ja ihailu.<sup>12</sup> Analysoin tässä pääluvussa, mitkä emootiot *Kävelymusiikin* novelleissa ovat keskeisimpiä, miten ne rakentuvat yksityisten maailmojen kautta ja miten ne vaikuttavat henkilöhahmojen merkityksellisyyden kokemuksiin ja merkityksellisyyden etsintään.

#### 3.1 Kielikuvista kuvitteellisiin maailmoihin

Aloitan tarkastelemalla, miten edellä analysoidut kielen keinot rakentavat *Kävelymusiikissa* kuvitteellisia maailmoja. Esittelen mahdollisten maailmojen poetiikan peruskäsitteitä ja tarkastelen niiden kautta, miten kuvitteelliset maailmat ja niiden välinen jännite liittyvät henkilöhahmojen tunne- ja merkityskokemuksiin.

Kuten edellä huomattiin, *Kävelymusiikissa* käytetään laajasti erilaisia kielikuvia: metaforia, vertauksia, eriparisten asioiden rinnastuksia, vastakohtia, synestesiaa ja personifikaatioita. Vaikka nämä kaikki osaltaan hämärtävät tekstiä, ne myös välittävät novellien henkilöiden kokemusta maailmasta ja rakentavat omanlaistaan kuvaa minäkerrojen tavasta hahmottaa maailmaa. ”Kuvakielistä ilmaisua käytetään myös, kun jonkin

---

<sup>12</sup> Eri tutkijat jaottelevat tunteita hieman eri tavoin. Esimerkiksi Suzanne Keenin (2011: 6) mukaan sosiaalisia tunteita ovat nolostuminen, kateus, syyllisyys, viha ja miellyttävä johonkin kuulumisen tunne, kun taas empatia ja myötätunto ovat moraalisia tunteita. Sosiologiassa moraalisisina tunteina pidetään näiden kahden lisäksi muun muassa syyllisyyttä, häpeää, inhoa ja halveksuntaa (Isomaa 2016: 65).

ilmiön, ajatuksen, kokemuksen tai tunteen hämäryyttä tai moniselitteisyyttä ei pystytä tavoittamaan suorasanaisesti. Näin kuvakielinen ilmaus välittää sellaista tietoa, joka jättää tunnejäljen.” (Ratia 2010: 123.) Vaikka monet novellien kuvakieliset ilmaisut saavat novellien maailmat vaikuttamaan järjellä hahmotettaessa hämäriltä ja sekavilta, ne välittävät juuri tunnetietoa ja merkityksellisiä tunnetason kokemuksia.

Kielikuvien, erityisesti metaforien, käyttö on yksi keino pyrkiä sanallistamaan sanomatonta, mikä oli yksi Mannerin runouskäsityksen tausta-ajatus. Kuvakielisten ilmausten uutta luova olemus mahdollistaa niin uusien näkökulmien ja asioiden välisten yhteyksien osoittamisen kuin ennen ajattelemtoman tai sanomattoman esiin tuomisen (Ratia 2010: 124). *Kävelymusiikissa* metaforia käytetäänkin erityisen paljon ilmaisemaan abstrakteja merkityksiä, suuria ajatuksia, joiden objektiivinen ja selkeä määrittely olisi muuten vaikeaa, kuten ”Preludissa”, jonka lopussa minäkertoja yrittää kuvata, mitä totuus on:

Totuus on yksi ja kaikkialla, vaikka se väistää kosketusta, aivan kuin olisi käyrä. Mutta se on suora, ja se on ympyrä, se on meno ja paluu, tyhjä ja täysi; silmä kivessä, polyyppi, pääjalkainen ja nopea ratsastus, kaikki mikä On. (KPV: 130.)

Totuuden sanallistamisen vaikeutta sekä sen absoluuttisuutta ja monitahoisuutta kuvataan vastakohtaparien listalla: se on samaan aikaan käyrä, suora ja ympyrä, ”meno ja paluu, tyhjä ja täysi”. Näiden vastakohtaparien lisäksi totuutta kuvataan monitulkintaisemmilla metaforilla: totuus on ”silma kivessä, polyyppi, pääjalkainen ja nopea ratsastus”. Vaikka monitulkintaisuus on yksi hämärtämisen olennaisimmista keinoista ja myös nonsensen tärkeimmistä lajipiirteistä, ei se tarkoita, että monitulkintaiset tai vaikeat metaforat eivät kantaisi tai välittäisi merkityksiä. Päinvastoin, luomalla uudenlaisia yhteyksiä asioiden välille nämä metaforat pyrkivät kuvallisesti sanallistamaan sanomatonta tai välittämään ei-tietoisia tai ei-verbaalisia kokemuksia. Kielellä leikkiminen onkin novelleissa usein keino katsoa maailmaa toisesta näkökulmasta, nähdä siinä uusia merkityksiä.

Edellisessä luvussa huomattiin myös, miten tarinat siirtyvät yliluonnollisen puolelle usein laajentamalla personifikaatioita tai muita kielikuvia kokonaisiksi proosatilanteiksi. Erityisesti metaforat, vaikkakin usein kirjaimellisesti tulkittuina, laajentuvat fantastisiksi maailmoiksi. Esimerkiksi ”Samuelissa” kissan turkkia kuvaava metaforinen ilmaus ”sen tummissa juovissa väreili viidakko” laajenee havainnollistavasta kielikuvasta konkreettiseksi: kissan ympärille aineellistuu tapiireja, sarvikuonoja ja leopardreja, joiden nopea liike saa matotkin ryppyyn (KPV: 134). Toki kyse on kohtauksesta, jossa pojan mielikuvitus alkaa laukata, mutta juuri metaforan kirjaimellisen tulkinnan laajentaminen avaa lukijan eteen pojan mielikuvitusmaailman viidakkoineen ja eläimineen.

Monet muutkin novellien fantastiset maailmat rakentuvat samalla periaatteella: eriparisten asioiden liittäminen yhteen metaforassa tai muussa kielikuvassa synnyttää mielikuvituksellisen todellisuuden, joka laajenee omalakisiksi mielikuvitusmaailmaksi. Kielikuvien kirjaimellinen tulkinta, laajentaminen proosatilanteeksi tai muu tavanomaisesta poikkeava käyttö on novelleissa kielipelin lisäksi uusia kuvitteellisia maailmoja ja uusia merkityskokonaisuuksia rakentava piirre. Samat kielikuvat siis sekä hämärtävät merkityksiä että tuottavat niitä.

*Kävelymusiikin* kuvitteellisia maailmoja ja niiden rakentumista voi tarkastella mahdollisten maailmojen poetiikan näkökulmasta. Mahdollisia maailmoja tutkinut Marie-Laure Ryan (1991) on rakentanut teoriassaan fiktion modaalista järjestelmää, jonka keskiössä ovat mahdollisuuden ja välttämättömyyden käsitteet. Toisin kuin meidän todellisuudessamme, fiktiossa mikä tahansa voi olla mahdollista. (Ryan 1991: 31.) Meidän tuntemamme todellisuus, siis maailma, jossa lukija ja kirjailija elävät, on Ryanin termin *aktuaalinen maailma* (*actual world, AW*). Fiktiivisessä tekstissä tätä vastaa *tekstuaalinen aktuaalinen maailma* (*textual actual world, TAW*) eli tekstin heijastama eri maailmojen kokonaisuus, joka on siis se tekstin taso, jonka esimerkiksi hetero-ekstradiegeettinen kertoja esittää totena. (Mt. 24–25.) Esimerkiksi realistisessa romaanissa tekstuaalinen aktuaalinen maailma käy lähes kaikilta osilta, paitsi fiktiivisten henkilöhahmojen ja tapahtumien osalta, yhteen aktuaalisen maailman kanssa. Sen sijaan sci-fi- ja fantasiaromaaneissa tekstuaalinen aktuaalinen maailma voi poiketa paljon aktuaalisesta maailmasta. Mahdollisten maailmojen poetiikkaa onkin käytetty jonkin verran näiden genrejen tarkasteluun (Hägg 2008: 8). Kaunokirjalliset maailmat eroavat aina vähintään yhdellä piirteellä meidän todellisuusjärjestelmästäme: vaikka kaunokirjallinen maailma olisi kuinka samanlainen kuin aktuaalinen, siinä esitetyillä asioilla ei ole viittauskohdetta aktuaalisessa maailmassa vaan aina vain tekstuaalisen universumin viittausmaailmassa, jota Ryan kutsuu termillä *textual reference world, TRW*. (Ryan 1992: 25–26).

Tekstuaalinen aktuaalinen maailma (TAW) on tekstin modaali järjestelmässä keskus, jonka satelliitteja henkilöhahmojen yksityiset maailmat ovat. Näitä yksityisiä maailmoja Ryan kutsuu tekstuaalisiksi vaihtoehtoisiksi mahdollisiksi maailmoiksi (*textual alternative possible world, TAPW*) (Ryan 1991: 32). Itse kutsun niitä tässä tutkielmassa usein yksinkertaisemmin *yksityisiksi maailmoiksi* tai *sisäisiksi maailmoiksi*. Nämä henkilöhahmojen yksityiset maailmat voivat olla esimerkiksi unia, kuvitelmia, ennustuksia tulevasta tapahtumista tai jossittelua, mitä olisi voinut tapahtua, jos juoni olisi-kin kulkenut tarinassa toisella tavalla. Myös kahden henkilöhahmon erilaiset tulkinnat

keskinäisestä suhteestaan tai käynnissä olevista tapahtumista edustavat kahta rinnakkaista ja osin ristiriitaista yksityistä maailmaa. Ryan keskittyy teoriassaan tähän subjektiivisten mielten, fiktiivisten siinä missä todellistenkin, kykyyn luoda mahdollisia maailmoja.

*Kävelymusiikin* useissa novelleissa on erotettavissa kaksi erillistä maailmaa: aktuaalista maailmaamme vastaava realistinen taso ja fantastisen puolelle menevä yksityinen mahdollinen maailma. Näin on esimerkiksi ”Samuelissa”, jossa arkimaailma ja Samuel-kissan luoma viidakkomaailma vaihtelevat. Samoin niminovellissa kuvataan musiikin herättämän mielikuvitusmaailman syntyminen, kasvaminen ja lopulta rikkoutuminen. ”Aamulla kello viisi” -novellissa on useita yksityisiä maailmoja: novelli alkaa päähenkilön unen kuvauksella, minkä jälkeen novelli rakentuu naisen ja miehen yksityisten maailmojen vastakkainasettelulle. Monissa novelleissa liikutaan fantastisissa maailmoissa, jotka on mahdollista tulkita kokonaisuudessaan esimerkiksi unen kuvauksiksi, kuten painajaismainen ”Keskusasemalla”. Teoksen viimeisen osion ”Ratsastuksen” novelleissa yksityiset maailmat eivät ilmene samaan tapaan fantasian ja reaalimaailman välisinä eroina, kuten usein teoksen muissa novelleissa. Ne kaikki sijoittuvat johonkin myyttiseen tai kaukaiseen historialliseen aikakauteen: novellien päähenkilöitä ovat luojajumala, Pythagoras, Pietari ja Laotse. Nämä novellit muodostavat jokainen omalakisien, yksityisen mahdollisen maailmansa.

Kaunokirjallisissa teksteissä tekstuaalinen aktuaalinen maailma on kaikista mahdollisista maailmoista se, jota kirjailija (tai tarkemmin määriteltynä sisäistekijä) haluaa lukijan pitävän totena (Ryan 1991: 113). Tekstuaalisen aktuaalisen maailman ja sen yksityisten satelliittimaailmojen välinen suhde ei ole vakaa tai muuttumaton. Kaunokirjallisuudessa jännite syntyy usein juuri maailmojen muutoksista ja niiden suhteiden elämisestä tarinan myötä. (Mt. 119.) Ryan myös toteaa, että *kuvitteellisia maailmoja (F-universes)*, kuten unia, hallusinaatioita, fantasioita tai tarinan sisällä kerrottuja tarinoita, ei tule pitää pelkkinä tekstuaalisen aktuaalisen maailman satelliitteina, vaan ne ovat omia kokonaisia universumejaan, sillä ollessaan kerronnan keskiössä ne ottavat tekstuaalisen aktuaalisen maailman paikan ja ovat kokijalleen totta: unennäkijä uskoo unen aikana kokemiansa tapahtumien olevan totta (mp.).

*Kävelymusiikin* novelleissa tapahtuu juuri näitä siirtymiä, joissa kertoja näyttää yksityiset kuvitteelliset, toisinaan hyvinkin fantastiset maailmat, kerronnan keskuksina ja henkilöhahmoille todellisimpina maailmoina. Esimerkiksi novelleissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” ja ”Hipopotamus” päähenkilöt kokevat olonsa luon-

nollisiksi fantastisissa maailmoissa ja kokevat surua, yksinäisyyttä ja vierautta menettetyään kuvitteelliset maailmat. Teoksen mahdollisia maailmoja tarkastelemalla siis huomataan, miten nonsensiset, synestesiaista, personifikaatioista ja laajennetuista metaforista rakentuvat hämärät maailmat ovat päähenkilöille heidän oman todellisuutensa keskuksia. Näissä mahdollisissa maailmoissa he kokevat erityistä iloa ja merkityksellisyyttä juuri siitä, että niissä tavoitellaan arkijärjen tuolla puolen olevaa tunnekokemusta ja uusia merkityksiä, jotka eivät ole yhteisesti jaetussa aktuaalimaailmassa saavutettavissa.

Uusien merkitysten luominen näkyy *Kävelymusiikissa* myös maailmojen luomisen motiivina, joka sanallistaa auki novellien fantastisten maailmojen syntymisen mielikuvituksen luovan mutta myös osin tiedostamattoman prosessin tuloksena. Maailman rakentamisen motiivi näyttäytyy selkeimmin niminovellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille”. Siinä musiikin mielikuvitusmaailma aluksi luodaan, siis rakennetaan tyhjästä: ”Näin syntyi musiikki. Näin luotiin maailma uudestaan.” (KPV:136.) Samaan tahtiin ja samaan tapaan kuin musiikkikappale rakentuu ensimmäisistä sävelistä useiden soittimien synnyttämäksi kokonaisuudeksi, rakentuu myös mielikuvitusmaailma pala palalta. ”Musiikin ja heidän järkyttyneen mielikuvituksensa yhteistyöstä syntyi maailma, jossa he vaelsivat lumoutuneina” (KPV: 138), kertoja toteaa ja osoittaa samalla tietoisuutensa siitä, että tämä musiikin synnyttämä vaihtoehtoinen todellisuus on mielikuvituksen tuotetta, mielessä rakennettu kokonaisuus, joka tosin tuntuu henkilöahmosta todelliselta ja tärkeältä. Novellin lopussa rakennettu maailma rikkoutuu: ”maailma pamahtaa” ja sen reunat murtuvat, minkä jälkeen päähenkilö tuntee itsensä yksinäiseksi ja erilaiseksi, sillä hän on menettänyt mielikuvitusmaailman seuransa ja arkisen todellisuuden yksinäisyys tuntuu entistä kylmemmältä (KPV: 139).

Maailman luomisen motiivi näkyy myös ”Preludissa” norsunluutorni-motiivin yhteydessä. Novelli alkaa minäkertojan kuvauksella siitä, kuinka hän asuu eristyksissä itse rakentamassaan tornissa:

Olen vankina tornissa, joka avautuu taivaaseen. Vietin kerran inhimillistä elämää ihmisten parissa, jotka eivät tehneet muuta kuin lisääntyivät, söivät, sotivat; halusin muuta, mitä tahansa muuta, ja sain sen, niin kuin tavallisesti käy. Rakensin tornin yksinäiselle paikalle, ja nyt en pääse täältä enää pois. En muistanut rakentaa ovea; ehkä en tahtonut. Tai se on jonkun toimesta, en tiedä, huomaamattani, kuten Daidaloksen ovi muurattu umpeen. (KPV: 129.)

Torni symboloi katkelmassa minäkertojan sisäistä maailmaa, yksityisiä ajatuksia, yksinäistä itsensä kanssa kommunikointia, muista ihmisistä ja yhteisesti jaetusta maailmasta vieraantumista. Torni on sovellus talosta mielen metaforana: ovi kuvaa yhteyttä mielen

sisältä ulkomaailmaan. Kun ovea ei ole tai se on muurattu umpeen, kommunikaatio ulkomaailman kanssa ei onnistu ja minäkertoja on jäänyt vangiksi omaan mielen sisäiseen maailmaansa. Rakentamisen korostaminen nostaa esiin tämän yksityisen mielen maailman luonteen tietoisesti luotuna konstruktiona. Tätä tulkintaa tukee myös viittaus Minotaurus-myyttiin. Siinä Daidalos rakensi kuningas Minokselle labyrintin, jonne Minotaurus-hirviö suljettiin. Kuningas Minos kuitenkin sulki labyrinttiin myös Daidaloksen ja tämän pojan Ikaroksen, koska pelkäsi, että Daidalos rakentaisi samanlaisen labyrintin jonkin muualle. Daidalos, kuten novellin minäkertoja, jäi lukituksi itse rakentamansa taidonnäytteen sisään. Daidalos-viittaus korostaa, kuinka torni on minäkertojan haaveista, ajatuksista ja toiveista itse rakennettu kuvitteellinen maailma.<sup>13</sup>

Mahdollisten maailmojen poetiikassa maailmaa käytetään metaforana muun muassa vaihtoehtoisille asiantiloille, kuten fiktiolle, kuvitelmille ja henkilöhahmojen tajunnoille (Hägg 2008: 7, Ryan 1991: 32). Mannerilla maailma-motiivi on siis hyvin vastaavanlaisessa käytössä.<sup>14</sup> Se kuvaa subjektiivisia mielen tuotoksia, jotka yhden henkilön tajunnassa ovat hyvinkin todellisia, mutta eivät silti useinkaan yhteisesti jaettuina. Kiintoisa sovellus maailman luomisen motiivista ovat myös *Kävelymusiikin* erilaiset maailmansyntymyytit. Esimerkiksi ”Samuel”-novelli alkaa perinteisen maailmansyntymyytin tapaan kuvaamalla suurta, tylyä ja usvaista alkumaailmaa, jossa ei ollut vielä aikaa eikä kiinteitä yksityiskohtia. Siellä on kuitenkin turvallinen ja lämmin ”Äiti”, jonka voi ajatella vertautuvan joidenkin kulttuurien myyttien maailmansynnyttäjähahmoihin. (KPV:133.) Hyvin samaan tapaan, mutta tiiviimmin alkaa myös ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille”: ”Maailma oli iloton ja harmaa. Sitten tuli hyrrä.” (KPV:136.) Siinäkin on siis epämääräinen ja merkityksettömän tuntuinen alkumaailma, johon jokin tärkeä tai iloinen asia luo eloa ja merkitystä synnyttäen siten yksityisen kuvitteellisen maailman.

Ilmeisimmillään maailmansyntymyytin ideaa käytetään novellissa ”Ratsastus”, joka on kokonaisuudessaan jonkinlaisen luojajumalan puheenvuoro. Novelli alkaa viittaamalla intertekstuaalisesti *Raamatun* luomiskertomukseen: ”Alussa oli keto ilman loppua. Ja alussa oli vapaus, ei siksi että saatoin kulkea minne tahdoin, vaan siksi että

---

<sup>13</sup> Vastaava kuvaus mielen talon rakentamisesta ja yksinäisyyteen asettumisesta on *Tämän matkan* osassa ”Leikkejä yksinäisille”: ”Parempi kehottaa hiljaisuuteen / käsiään jotka puhuvat vierasta kieltä, / ja rakentaa yksinäisyydestä ja pudonneista sanoista / kevyt tuulinen talo: / pienet näkymättömät eläimet auttavat siinä. (*Tämä matka* 1999: 140).

<sup>14</sup> McHale (1987: 79) on todennut, että modernismissa maailmaa käytettiin metaforisesti epistemologiassa, psykologisessa tai sosiologisessa merkityksessä, kun taas postmodernismissa eri maailmat ovat rinnakkain konkreettisemmin. *Kävelymusiikissa* maailman metaforaa käytetään pääasiassa juuri epistemologisten ja psykologisten asioiden tarkastelun apuna, vaikka toisaalta varsinkin fantasia-aineokset nostavat esiin myös ontologisia piirteitä.



kaikkiolla oli samanlaista ja ettei ollut ketään muuta kuin minä. Mutta näin unta merestä ja kuljin unen suuntaan, kunnes se toteutui.” (KPV: 183.) Katkelmassa näkökulma ei ole luomistyön tuloksissa: maailmassa, luonnossa ja ihmisissä, kuten *Raamatussa*, vaan luojajumalan mielenliikkeissä. Novellissa luojajumala on selvästi maailman rakentaja. Silti luojajumalan työ ei ole ollut täysin tietoista ja suunnitelmallista, eikä se ala tyhjästä. Uni merestä synnyttää meren maailmaan, jossa oli vain ketoa. Unta pidetään tiedostamattomana alueena, joka ei toimi tietoisuuden ja logiikan laeilla (Katajamäki 2016: 350). Varsinkin novellin alussa jumala on muutenkin passiivinen toimija, joka ratsastaa itsestään muotoutuvassa luonnossa ja katselee, mitä vastaan sattuu tulemaan. Tässäkin tarina liikkuu eteenpäin assosiaatioiden varassa. Luojajumala ei tunnu olevan niin aktiivinen toimija kuin luulisi. Silti on selvää, että maailma on syntynyt hänen ajatustensa seurauksena: ”Silloin sain ensimmäisen kerran ajatuksen käärmeestä. Sain paljon ajatuksia.” (KPV: 184.) Maailma on siis mielen tuote, luojajumalan tajunnassa heränneiden ajatusten synnyttämä kokonaisuus. Nämä ajatukset eivät silti välttämättä ole rationaalisia, kuten jumalan passiivisuus ja epämääräinen vaellus paikasta toiseen osoittavat. Ennemminkin ne tuntuvat nousevan jostakin tiedostamattomasta, vaistonvaraisesta mielen tasosta.<sup>15</sup>

Luoda-verbillä myös leikitellään novelleissa ja luomisen aihetta käännetään ylösalaisin. Novellissa ”Keskusasemalla” likaisten vaatteiden riisumista kuvataan metaforalla ”luoda nahkansa” ja minäkertoja vertaa itseään käärmeeseen:

Alusvaatteeni olivat hyvin likaiset, ja minä häpesin niitä. Ne olivat niin likaiset, että muodostivat ikään kuin suojaavan kuoren ympärilleni, ja minä astuin siitä ulos kuin kotelosta. Olin kuin käärme joka luo nahkansa. Tunsin suurta tuskaa, mutta kun luominen oli tapahtunut, oli minun hyvä ja kevyt olla. Läheinen ankea menneisyys, jonka itse olin erittänyt, oli pudonnut pois. (KPV: 165)

Katkelmassa luoda-verbä ei käytetä sen nykyisin yleisemmässä, abstraktissa merkityksessä *tuottaa, saada aikaan (jotain uutta)*, vaan alkuperäisessä konkreettisessa merkityksessä *heittää (pois)* (NES 2013: 628). Nahkan luominen, luominen poisheittämisenä asetuinkin jännitteeseen suhteeseen teoksen muiden luomis-motiivien kanssa. Riisuutuminen, nahkan tai kuoren poisheittäminen on puhdistautumista, vapautumista. Vaikka toiminta on tavallaan päinvastaista maailmojen luomiseen verrattuna, molemmat symboloivat arjen kahleista vapautumista, ankeuden taakse jättämistä, onnea ja keveyttä. Tässä nahkan

---

<sup>15</sup> ”Ratsastuksen” luojajumalahahmon passiivisuus ja pettymys oman luomuksensa tulokseen rinnastuu kiinnostavasti mahdollisten maailmojen poetiikan taustalla vaikuttaneen Leibnizin ajatuksiin. Leibnizin idean mukaan mahdolliset maailmat ovat ajatushypoteeseja Jumalan mielessä ja tämä nykyinen maailmamme olisi paras näistä mahdollisista maailmoista. (Ryan 1991: 16.)

luomisen metaforassa tiivistyy myös tyhjän tematiikka: ylimääräisen poisheittäminen, keventyminen ja tyhjentyminen ovat avaimia onneen ja merkityksen löytymiseen.

Maailmojen rakentaminen liittyy usein myös taiteilijatematiikkaan. Esimerkiksi ”Matkan” luojajumalahahmon voi tulkita rinnastuvan taiteilijaan, joka luo taideteostaan: fiktiivistä maailmaa, joka on omalakinen kokonaisuutensa. Varsinkin kaukokirjallisuuden kirjoittaja rinnastuu tällaiseen maailmaa luovaan jumalhahmoon. Kirjailijalla on kaikki valta luomaansa maailmaan, mutta silti kaikki ei synny tietoisesti, vaan esimerkiksi juuri unien ja alitajunnasta työntyvien ajatusten innoittamana, kuten novellin luojahahmon tapauksessa. Teoksen maailmojen luomisen motiivi kuvaakin osuvasti myös David Hermanin (2012: 14) käsitystä kertomusten tuottamisesta ja vastaanottamisesta maailmojen luomisen prosessina.

Näin ollen maailmojen rakentamisen motiivin voi tulkita metafiktiivisenä elementtinä. Patricia Waugh'n (1984: 2) määritelmän mukaan metafiktiolla tarkoitetaan fiktiivisiä tekstejä, jotka itsetietoisesti ja systemaattisesti ohjaavat lukijan huomion siihen, että ne ovat artefakteja, ja sitä kautta esittävät kysymyksiä fiktion ja todellisuuden välisestä suhteesta<sup>16</sup>. Maailman rakentamisen motiivi muistuttaa, että kyseessä on fiktio, kirjailijan mielessään luoma kielellinen rakennelma, joka on täynnä sisäkkäisiä yksittäisiä mielessä syntyneitä kielellisesti rakennettuja fiktiivisiä maailmoja. Ryanin mukaan metafiktio korostaakin juuri fiktion luonnetta verbaalisena tuotteena, mielikuvituksena, joka ei itsenäisenä viittaa todellisuuteen (Ryan 1991: 95).

Kun *Kävelymusiikin* kuvitteellisia maailmoja tulkitsee henkilöahmojen mielen tiloina – unina, kuvitelmina tai toiveina – nousee novellien teemaksi juuri epistemologisen epävarmuuden pohtiminen: Voiko toinen ihminen ymmärtää toisen yksityisiä maailmoja? Voiko todellisuutta hahmottaa muuten kuin oman yksityisen maailman kautta? Toisaalta yksityisten maailmojen rakentuminen merkitykselliseksi olemisen tiloiksi nostaa teoksen teemaksi uudenlaisen kielenkäytön ja kielen mahdollisuuksien pohtimisen: miten hämärästä, sekavasta ja jopa tyhjästä voi luoda aivan uudenlaisia merkityksiä ja tunnekokemuksia, vaikka ne eivät rationaalisen mielen merkitysten muodostamisen tapaa noudattaisikaan.

---

<sup>16</sup> Metafiktio on usein mielletty postmodernin tekstin ominaisuudeksi (Waugh 1984: 21). Modernististen teosten itsereflektiivisiä piirteitä, kuten keskittymistä artefaktuaalisuuteen tai kielellisyyteen, ei aina pidetä vielä metafiktiona, jos metafiktiiviset piirteet jäävät satunnaisiksi ja kiinnostus on enemmän epistemologisissa tietämisen ongelmassa kuin ontologisissa kysymyksissä siitä, mitä on fiktio (Waugh 1984: 21; Hallila 2005: 73). *Kävelymusiikissa* metafiktiiviset piirteet ovat ennen kaikkea keino pohtia epistemologisia kysymyksiä, mutta ne aktivoivat myös ontologista pohdintaa todellisuuden luonteesta.

### 3.2. Mielen maailmat ja surrealismi

Ensin luulin, että kaikki johtui mielikuvituksesta: sateenvarjosta. Se oli kuin purjemeduusa jonka alla uiskentelin loppumattomassa sateessa, sadevedessä. Toisia meduusoja tuli vastaan; miten epätodellista oli uiskennellä epämääräisessä elementissä, makeassa vertauskuvallisessa meressä.

Mutta ei se ollut sitä, se oli todellista. Vertauskuvia ihminen keksii lohdutukseksi; mutta tämä oli totta. (KPV: 148.)

Novellin ”Hippopotamus” lopussa minäkertoja pohtii kokemiensa asioiden todellisuutta: Ovatko kaikki kummalliset asiat vain ”vertauskuvia”, kuvitelmia tai eskapismia lohdulliseen mielikuvitusmaailmaan? Vai onko sittenkin tämä kaikki todellista, ehkä jopa vielä enemmän – arkitodellisuuttakin aidompi tila, jossa todelliset merkitykset piilevät? Arkitodellisuuden ylittävän todellisuuden tavoittelu liittyy *Kävelymusiikin* novellit surrealismiin. Surrealismi on 1900-luvun alkupuolella vaikuttanut liike, jossa tavoiteltiin ja ihannoitiin arkitodellisuuden ylittävää todellisuudentasoa, surrealiteettia. Tämä ylempi todellisuus on tavoittamaton järjellä ja logiikalla, se nousee niiden yläpuolelle. Sen sijaan totempaa todellisuutta pyritään tavoittamaan mielen tiedostamattomien tilojen kautta. (Breton 1946: 28; Kern 2011: 173.) André Breton määritteli *Surrealismen manifestissa* (1924) surrealismien ajattelun todellisen toiminnan ilmaisuksi: ”Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.” (Breton 1946: 45.) *Kävelymusiikin* voi nähdä yrityksenä kirjoittamalla tavoittaa ajattelun todellinen toiminta, jokin mystinen tietoista ja järjellistä ajattelua syvempi tai ylempi taso – sanomaton, tyhjää lähestyvä ja kokemuksellinen olemisen puoli.

Surrealismi vastusti perinteisiä realistisia romaaneja, mutta yleensä sillä ei myöskään ollut mitään tekemistä fantasian kanssa. Usein surrealistisissa teoksissa ei tapahtunut mitään fyysisesti mahdotonta tai suorastaan fantastista, mutta tuttu ja jokapäiväinen asettuu kummallisiksi yhteensattumiksi ja näyttäytyy hämmentävänä ja ihmeellisenä. (Breton 1946: 17–19; Kaitaro 2001: 10; Kaitaro 2007: 148.) Surrealistit käyttivät erilaisia tekniikoita, kuten automaatiokirjoitusta, joilla pyrittiin pääsemään irti järjen kontrollista ja realistisesta tavasta kuvata todellisuutta jäljitellen (Kaitaro 2001: 14). *Surrealismen manifestin* keskeinen vaatimus olikin nostaa mielikuvitus arvoonsa (mt. 42). Sama vaatimus näkyy *Kävelymusiikissa*, vaikka se ei perustukaan surrealistisiin kirjoitusmenetelmiin eivätkä monetkaan sen novelleista ole tyyliltään puhtaan surrealistisia.

*Kävelymusiikissa* kuitenkin näkyy surrealismin kaltaista toisen todellisuuden ja toisenlaisen maailman hahmottamisen tavan tavoittelua.

Edellä huomattiin, että hämmennys on lähes kaikkia *Kävelymusiikin* novelleja leimaava tunne. Välillä se saa päähenkilöt kokemaan olonsa vieraaksi tai ahdistuneeksi, mutta monissa novelleissa hämmennystä ihailaan ja se tuottaa selittämätöntä onnea, kuten sanskriitin lukeminen ”Preludin” päähenkilölle, vaikka hän ei ymmärrä siitä sanaakaan. Surrealistisissa teksteissä tavoiteltiin juuri hämmentävyyttä ja sitä, miten tuttu ja outo saatiin muuttumaan ihmeelliseksi (Kaitaro 2001: 10, 136). ”Ilmiötä kuvaa ranskan kielen sana *dépaysement*: näemme asiat aivan kuin olisimme joutuneet äkkiä täysin vieraaseen todellisuuteen, jossa totunnaiset tapamme jäsentää maailmaa eivät toimi” (mt. 136). *Dépaysement* kuvaa hyvin *Kävelymusiikin* päähenkilöiden tuntemuksia: ”Omistus virtahevoille” -osassa henkilöt vaeltavat hämmentyneen onnen vallassa kummallisessa eläinten maailmassa, ”Peilit”-osassa arkitodellisuus muuttuu vieraaksi, jopa painajaismaiseksi. Viimeisessä ”Ratsastus”-osassa hahmot, joilla on koko elämänsä ollut selkeä tehtävä tai vahva ideologia, näkevät kuolemansa lähestyessä koko elämänsä ja sen merkityksellisimmät asiat vieraina, kummallisina tai jopa väärinä.

Onnentunteita sisältävät eläinnovellit ovat hengeltään teoksen surrealistisimpia, sillä surrealismille on ominaista juuri ilo ja merkityksellisyyden kokemus näissä todellisimmissa maailmoissa (Kaitaro 2001: 18). Vaikka surrealismien taustalla, esimerkiksi dadan tavoin, on ensimmäisen maailmansodan aiheuttama järkytys, epätoivon tilalla on surrealismissa toiveikkuutta ja hämmennykseen liittyy onnentunteita toisin kuin nihilistisessä dadassa, jossa hämmentävyys ja järjettömyys jäävät ahdistavaksi ja selittämättömäksi (mt. 14). Vahva tunnereaktio onkin yksi surrealismien ominaispiirre, joka erottaa surrealistiset maailmat nonsensisisistä maailmoista, joille tyypillistä on emotionaalinen etäisyys (Tigges 1988: 119). Tunteet, joita surrealistiset kuvat herättävät, tekevät surrealistisista maailmoista merkityksellisiä.<sup>17</sup> Niitä ei leimaa jännite merkityksen ja sen puuttumisen välillä, kuten nonsensissä, vaan on selvää, että surrealistiset maailmat kantavat merkityksiä – joskin erilaisia kuin arkitodellisuuden loogiset merkitykset. Voikin sanoa, että tästä syystä monet *Kävelymusiikin* yksityisistä maailmoista ovat tältä osin ennemminkin surrealistisia kuin nonsensisiä, sillä tunnetasolla niitä määrittävät erityisesti merkityksellisyyden ja onnen kokemukset. *Kävelymusiikin* novellit ovat kuitenkin tunnekokemuksiltaan erilaisia, ja varsinkin ”Peilit”-osan novelleissa maailman hämmentävyys

---

<sup>17</sup> Bretonille tunnekokemukset ovat kirjoittamisen lähtökohta, jota ilman kirjoittamisessa ei ole mieltä. Breton toteaa *Surrealismin manifestissa* (1946: 20): ”Haluan, että vaietaan, kun lakataan tuntemasta.”

jää ahdistavaksi ja jopa nihilistiseksi, kun taas alkuosan novelleissa on enemmän surrealistisenoloisia onnen ja ilon kokemuksia.

Breton korosti kirjoitusprosessin vahvaa myönteistä tunnereaktiota, jota hän kuvaili euforiseksi, lähes päihtymystä vastaavaksi tilaksi (Breton 1946: 60; Kaitaro 2001: 18). *Kävelymusiikissakin* ilon tunteet liittyvät useimmiten luomiseen tai taideteoksen vastaanottoon. ”Samuelissa” poika kokee luomisen ilon pienessä arkisessa mutta merkityksellisessä hetkessä, jossa hän puhaltamalla saa aikaan ikkunaruuutuun koko maailman yli vyöryvän sumun: ”Hän nauroi hiljaa itsekseen ja hänet täytti mielihyvä, luomisen ilo.” (KPV: 134.) Myös musiikin kuunteluun liittyy iloa virtahepojen hyväntuulisen, huolettoman ja leikillisen olemuksen kautta. ”Kävelymusiikissa pienille virtahevoille” esimerkiksi kuvataan, kuinka ”virtahevokset puhisivat ilosta” (KPV: 138).

Selkeimmillään surrealistien euforinen tunne näkyy ”Preludissa”, jossa minäkertojan koko olemisen tornissa voi nähdä surrealistisena tavanomaisen todellisuuden yläpuolelle nousemisena. Aluksi ilo liitetään novellissa juuri selittämättömän tekstin lukemiseen: sanskriitin ja runoilijoiden kielen pelkkä näkeminen synnyttää ”syvän ja selittämättömän ilon”. Novellin minäkertoja kuvaa lukuelämystään sanoilla, jotka vastaavat surrealistien kokemusta tekstiensä äärellä: ”Suurin ilo on oivallus; mutta aistiminen joskus välittömämmän ilon kuin puoli ymmärrystä.” (KPV: 129.) Lauseet tiivistävät *Kävelymusiikin* keskeisen jännitteen äyllisen ymmärryksen ja aistimisen synnyttämän välittömän selittämättömän tunnereaktion välillä, jota pohditaan eri tavoin novelleissa läpi koko teoksen. Hämmennyksen synnyttämä ilo vastaa surrealistien käsitystä taiteen vaikuttavuudesta: tunnevaikutuksen synnyttää juuri se, mikä ylittää ymmärryksen (Kaitaro 2001: 139). Taidekokemuksia laajemmaksi ilo muuntuu ”Preludin” lopussa, jossa minäkertoja kuvaa, miten on voittanut luonnonlakeja ja miten ikävyyttäviensä päivien välissä koittavat euforiset yöt: ”Öisin poistun tornistani, kuljen äärettömyyteen, jossa vallitsee kylmyys, kääriydyn Bereniksen hiuksiin ja koen absoluuttisen ilon.” (KPV: 130.) Absoluuttisen ilon saavuttamisen voi tulkita arkitodellisuuden ja sen luonnonlakien taakse jättämiseksi, surrealteetin saavuttamiseksi ja todellisimman totuuden löytämiseksi.

Surrealismissa yhtenä väylänä todempaan todellisuuteen nähtiin unet. André Breton oli tutustunut Freudiin ja tämän ajatuksiin työskennellessään psykiatrisella klinikalla (Breton 1946: 40–41). Voikin sanoa, että surrealismi muodostui, kun ranskalaisen runouden 1800-luvun loppupuolella vapautuneet runokuvat yhdistyivät uuteen psykoanalyttiseen teoriaan (Kaitaro 2007: 141). Vaikka Freudin ja Bretonin näkökulmat olivat erilaiset, Breton sovelsi esimerkiksi Freudin vapaan assosiaation tekniikkaa omassa

automaattisen kirjoittamisen tekniikassaan (Breton 1946: 41–42; Kirstinä 1970: 89). Juuri assosiaatioiden varassa eteneminen liittyy *Kävelymusiikin* mielikuvitusmaailmoja surrealistisiin. Monet *Kävelymusiikin* novelleista ovat selkeästi unien kuvauksia. Esimerkiksi ”Keskusasemalla” on kuin painajainen tai kumma uni, johon minäkertoja sitä seuraavan novellin ”Aamulla kello viisi” alussa viittaa. Myös Mannerin ensimmäistä romaania *Tyttö taivaan laiturilla* (=TTL, 1951) leimaa jännite unimaailman ja arkitodellisuuden välillä. Se näkyy lukuisissa päähenkilön, Leena-tytön, pohdinnoissa todellisuudesta:

Tämä maailma oli epätodellinen kuin uni tai seikkailu kuvakirjan lehdellä, ja kuitenkin todellisempi kuin koko muu maailma yhteensä. Tähän maailmaan tullessa siirryttiin uneen, ja uni oli Leenalle todellisempaa kuin päivä ja arki konsanaan. (TTL: 63.)

Leenan käsitys unesta arkitodellisuutta todempana todellisuutena vastaa surrealistien käsityksiä todellisuuden luonteesta. *Surrealismen manifestissa* Breton (1946: 34) toteaa: ”Me elämme todella kuvitelmiemme maailmoissa silloin, kun niissä olemme.”<sup>18</sup> *Kävelymusiikissa* kuvitteelliset maailmat ovatkin kokijalleen siinä hetkessä totta, vaikka myöhemmin samassa novellissa kerronnan keskiössä oleva maailma voikin vaihtua ja aiemmin todelta tuntunut maailma muuttua olemukseltaan epävarmemmaksi. Sen lisäksi, että Breton pitää unia valvemaailmaa todellisempina, hän pitää niitä myös valvemaailmaa jatkuvampina ja järjestäytyneempinä (mt. 24–25). *Kävelymusiikissa* on nähtävissä vastaava ajatus: arkitodellisuus näyttäytyy monissa novelleissa järjettömänä, epäloogisena ja absurdina, kun kuvitteelliset maailmat puolestaan tuntuvat usein päähenkilöistä luonnollisilta ja omalla tavallaan jopa järkeviltä. *Tyttö taivaan laiturilla* -romaanissa tämä käsitys valve- ja unimaailmojen ylösalaisesta järjellisydestä rinnastuu lapsuuden ja aikuisuuden eroon: ”Lapsi tipahtaa kuin käpy kuusesta maailmaan, jossa maagillisen järjestyksen tilalla on loogillinen epäjärjestys” (TTL: 79). Mannerin 1950-luvun teosten maailmankuvaa on kuvattu juuri siirtymäksi loogisesta epäjärjestyksestä kohti maagillista järjestystä (Hökkä 1991: 168), mikä kuvaa osuvasti myös monia *Kävelymusiikin* novelleja.

Sekä *Kävelymusiikissa* että *Tyttö taivaan laiturilla* -romaanissa toiseen todellisuuteen päästään käsiksi musiikin kautta ja maailma rinnastuu veteen ja siinä kulkeminen tiedostamattomaan virran mukana kulkeutumiseen. Molemmissa surrealistinen maailma on ennen kaikkea lasten maailma, josta aikuiset ovat jo vieraantuneet, kuten Vesitorninmäen kirkon kanttori toteaa Leenan tavatessaan: ”Lapsi muistaa jotakin, minkä me muut olemme jo unohtaneet – muistaa jotakin siitä maailmasta, missä luonnonlait ovat

---

<sup>18</sup> Kursivointi Bretonin.

ylösalaisin” (TTL: 79). Breton (1946: 65) nostaakin lapsuuden tilaksi, johon surrealismissa voi päästä: ”Mieli, joka sukeltaa surrealismiin, elää haltioituneena uudelleen parhaan osan lapsuuttaan.”

Sekä *Kävelymusiikissa* että *Surrealismen manifestissa* kyseenalaistuu länsimainen ajatus ”logiikan herruudesta” todellisuuden ymmärtämisessä ja sen ongelmien ratkaisemisessa. Breton (1946: 20) väittää, että ”muodissa oleva absoluuttinen rationalismi” on jopa rajoittanut ihmisten kykyä kokea todellisuutta. ”Se [ihmisen kokemus] kiertelee häkissä, josta on yhä vaikeampi päästä pois”, Breton toteaa (mp.). Mannerilla toistuu häkki-motiivi hyvin vastaavanlaisessa käytössä: kuvaamassa halua päästä irti järkiajattelun rajoista ja päästää mielikuvitus valloilleen. Esimerkiksi *Tämän matkan* osassa ”Leikkiä yksinäisille” on runo, joka sopii hyvin Bretonin ajatukseen rationaalisuuden häkkiin lukitusta mielen kokemuksellisesta ja luovasta puolesta:

Olen väsynyt olemaan vahva  
ja pidättämään aina henkeäni  
kuin kottaraista häkissä.  
Tahdon avata häkin ja antaa unien tulla  
ja päästää linnun räystäälle kävelemään  
ja juomaan sadevettä  
dīlp dop.  
(*Tämä matka* 1999: 140.)

Runossa häkin avaaminen mahdollistaa ”unien tulemisen”, mielen alitajuisten tasojen avautumisen tai laajemmin mielen avaamisen luovalle ajattelulle ja mielikuvitukselle. Myös *Kävelymusiikin* novellissa ”Ennustus” häkki-motiivi rakentaa rajoitetun luovuuden teemaa. Minäkertoja ahdistuu, kun kuulee, että kahvikannu on laitettu häkkiin sen laulutaidon takia: ”En pitänyt siitä, että laulava esine pantiin häkkiin. Mutta sellainen kai on tapa. Samalla tiesin, että häkissä oli aikaisemmin ollut lintu, joka oli laulanut itsensä kuoliaaksi; tiesin sen varmasti, ja paikka alkoi kammottaa minua.” (KPV: 159.)

Myös kuvan merkittävä rooli surrealismissa on kiinnostava piirre *Kävelymusiikin* toisia todellisuuksia tarkasteltaessa. Surrealistisessa kuvassa yhdistyy mahdollisimman erilaiset asiat: ”Kuva on mielen puhdas luomus. Se ei voi syntyä vertaamalla vaan kahden enemmän tai vähemmän kaukaisen todellisuuden kohtaamisessa.” (Breton 1946: 38.) Näin *Kävelymusiikin* sekoittamisen eri tapoja hyödyntävät novellit sopivat hyvin surrealismien kuvakäsitykseen. Surrealistinen kuva sulauttaa kirjaimellisen ja kuvanollisen merkityksen yhteen: kuvat eivät ole vain vertauskuvia, ennen kaikkea ne ovat todempaa totta. Ne ovat luettavissa yhtä aikaa niin mielen tuotteina, surrealistisen todellisuuden kuvauksina kuin symbolisina vihjeinä. Surrealistinen kuva pyrkii välttämään

niin pelkkää figuratiivista suoraa esittämistä kuin pelkkää abstraktiota, vaan toimii niiden välissä tai niitä yhdistävällä. (Kaitaro 2001: 121–122.) *Kävelymusiikin* vähiten kausaali-logiikalla ja eniten assosiaatioiden logiikalla etenevät tarinat ovatkin kuin vaihtuvien kuvien ketjuja. Esimerkiksi ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” -novellin alussa loikat kuvasta – hetkellisestä maisemasta tai tilanteesta – toiseen ovat selvästi erotettavissa:

Meduusat tai sateenvarjot purjehtivat ohitse ja kalat puhalsivat pieniä kuplia, joissa jokaisessa oli sävel. Ja sävel leijaili kuplan myötä ylemmäksi ja särkyi napsahtaen. Ja hänen edellään ajoivat suuret rattaat, jotka olivat täynnä katunaisia ja marttyyreitä ja joiden jokainen pyörä oli aurinko. Sitten hän oli pitkällä autiolla kadulla, jonka molemmin puolin kasvoi tummanvihreitä pensaita. Pensaiden jokainen lehti oli silmä, kadun jokainen kivi oli silmä, eikä hän voinut paeta näitä katseita. - - Hän meni lähemmäs ääntä, ja äänen oikealla puolella oli kirkko, ja kirkon juurella teloitettiin nukkeja, paljon nukkeja. - - Mutta hän kulki edelleen, ja teloituslava leijaili pois, ja kirkko vajosi pimeyteen, ja nuket lakkasivat huutamasta. Yhtäkkiä hän oli avaralla kedolla ja ratsasti sinisellä kirahvillä hitailla leijailevilla askelilla.” (KPV: 136–137.)

*Kävelymusiikin* novellit unien, mielikuvituksen, leikin tai omalaatuisen ajattelun kuvauksina vastaavat modernistisen kirjallisuuden käsitystä maailmasta mielen kuvina. Nimi-novellin katkelman kuvien ketjulle ei ole määriteltävissä selkeää symbolista tai metaforista tulkintaa. Kyse on musiikin ja mielikuvituksen yhdessä aikaan saamasta minäkertojan assosiativisesta aistimusmaailmasta, johon hän on sulautunut mukaan.

Surrealistisessa kuvassa on nähty yhteyksiä modernististen runoilijoiden tapaan käyttää kuvaa. Esimerkiksi Kjell Espmark (1977: 219; 318–319) on yhdistänyt surrealismiin ruotsinkielisten modernistilyyrikoiden tavan kuvata sisäistä todellisuutta erityisellä tavalla konkreettisia kuvia käyttäen. Tuomas Anhava kuvasi modernistisen runon uudenlaista kuvan käyttöä minän ja maailman sulautumisena, kun hän esitteli Mannerin *Tämän matkan* modernistisuutta *Suomalaisessa Suomessa* 1956 esseessään ”Runon uudistumisesta”: ”Ei enää ole erikseen ’minää’, joka subjektiivisesti väritellen puhuu jostakin yleisestä maailmasta, vaan minämaailma, joka runoihin hahmotettuna annetaan koettavaksi ja toisiin verrattavaksi.” (Anhava 2002: 394.) Olennaista tässä kuvan itsenäistymisessä oli Anhavan mukaan muutos runoilijan positiossa ja näkökulmassa: ennen runous oli runoilevan minän ja kaikille yhteisen maailman suhteen esittelyä, mutta modernistisessä runossa puhutaan minämaailmasta käsin (mp.). Minämaailma on jokaiselle omanlaisensa, ehkä rationaalisesti ajateltuna kummallinen tai hämmentävä, mutta runossa esitettyinä mahdollisimman sellaisenaan ilman vertauskuvallisuuden kerroksia.

Vaikka Anhava puhuu modernistisesta runoudesta, minämaailman kuvaus sopii yhtä lailla Mannerin proosaan. Novellien yksityiset maailmat ovat kuin runokuvien



laajentuneita ja tarinallistuneita minämaailmoja. Ne kuvaavat yhden päähenkilön subjektiivista tapaa kokea maailma. Mitään kaikille yhteistä maailmaa ei teoksesta ole hahmotettavissa, vaan jokainen novelli on päähenkilönsä kautta fokalisoitu kuvaus tämän hahmottamasta ja kokemasta maailmasta. Kuten modernistiset itsenäistyneet tai aiemmin esitellyt surrealistiset kuvat, myöskään *Kävelymusiikin* yksityiset maailmat eivät ole vain vertauskuvallisia tai vain konkreettisia, vaan ne kuvaavat subjektiivisen maailman hahmottamisen kautta todellisuutta ja kokemusta siitä aidommin ja autenttisemmin. Anhava kuvaa modernistisen runokuvan eroa metaforista ja vertauskuvista hyvin samaan tapaan kuin surrealistit:

Tämä tietää subjektiivisuuden ääriasennetta, mutta vie runonteossa naturalismista vapaaseen luomiseen ja subjektiivisesta 'esittämisestä' objektiiviseen hahmotukseen. Täysin toteutettuna se merkitsee, ettei ole mitään 'ikään kuin'; kunkin runoilijan maailma on ikään-kuin-maailma, hänen maailmansa, jonka sisäpuolella hyvin harvat asiat vertautuvat mihinkään, ne vain järjestyvät ja ovat. Tällöin metaforat ja vertauskuvat vähenevät ja muuttuvat luonteeltaan; pääasiaksi tulee itsenäinen kuva, joka on *osa runoilijan maailmaa* eikä mikään kuvauksenkatkelma maailmasta yleensä. (Anhava 1956 / 2002: 395.)

Kuten aiemmin huomattiin, *Kävelymusiikin* novelleissa kielikuvien laajeneminen ja konkretisoituminen rakensivat fantastisia maailmoja, joita leimaa usein fantastinen jännite luonnollisen ja epäluonnollisen tulkinnan välillä: ei voi olla varma, ovatko fantastiset maailmat vain unta tai mielikuvitusta vai onko niiden kuvaama fysiikan tai logiikan lakeja ylittävä tekstin maailma totta vai onko kyse allegorisesta symbolien ja vertauskuvien ketjusta vai näistä kaikista yhtä aikaa. Tämä novellien yksityisten maailmojen fantastinen jännite vertautuu kiinnostavasti Anhavan kuvaamaan minämaailmaan, joka on samanaikaisesti ”ikään-kuin-maailma” ja runoilijan oma maailma, jonka ”sisällä harvat asiat vertautuvat mihinkään, ne vain järjestäytyvät ja ovat”. *Kävelymusiikkia* on modernistiset itsenäiset kuvat lanseeranneen *Tämän matkan* sisarteos ja alaotsikoltaan ”ja muita harjoituksia”. Tältä pohjalta novellien mahdolliset maailmat voikin nähdä eräänlaisena kokeiluna, ”harjoituksena”, soveltaa itsenäistynyttä kuvaa proosan puolella.

Kiinnostavaksi tämän tekee se, että modernistisen uuden runouden vaikeaselkoisuutta on kuvattu sanomalla, että se on merkityksellistä ja oivallettavissa olevaa ilman, että siitä kuitenkaan voi laatia proosaselostetta (Anhava 1960/2002: 414). *Kävelymusiikin* novellit eivät ole *Tämän matkan* runojen proosaselostuksia eivätkä sellaisia varmastikaan ole missään vaiheessa pyrkineet olemaan. Sen sijaan *Kävelymusiikin* voi nähdä olevan jotain vielä kunnianhimoisempaa: proosaa, josta ei voi laatia proosaselostetta. Proosaseloste viittaa tässä runouden kielen kääntämiseen käytännölliselle arkikielelle vähän samaan tapaan kuin Breton kuvaa surrealistisia runokuvia: ne eroavat tavanomaisista

runokuvista ja metaforista siinä, että niitä ei voi kääntää ”käytännölliselle kielelle” (Breton 1946: 63). Juuri runollinen ilmaisu muodostaa tekstin sisällön eikä ole vain proosalisen sisällön koristetta. (Breton 1946: 63; Kaitaro 2007: 143–144.) Edellä huomautetun kielen keinot – nonsensisuus, allegorisuus, kielellinen leikki, synestesia, personifikaatiot, muu kuvien yllättävä yhdisteleminen, aukkoisuus ja kieltoilmausten käyttäminen – eivät ole novelleissa ”sisällön koristetta”, ne juuri muodostavat tekstin olennaisimman sisällön. Niihin kietoutuvat niin henkilöhahmojen merkityksellisimmät kokemukset kuin teoksen keskeisimmät teemat: kielen ja merkitysten, järjen ja kognition muiden alueiden sekä ihmisen ja eläimen pohtiminen ja sanomattoman sanomisen tavoittelu.

Modernistisen runouden uudistunut kuva, niin kutsuttu puhdas kuva, on saanut vaikutteita Kiinan ja Japanin klassisista runouden ei-kuvaannollisista, tunnusmerkittömistä kuvista ja paikoin jopa kiinalaisesta ja japanilaisesta kuvakirjoituksesta ja ideogrammien lyriikasta (Hökkä 1999a: 77; Viikari 1990: 76). Sen merkitysten muodostumisen tapa on siten tavallaan päinvastainen kuin kielikuvissa, joissa merkitys syntyy symbolisesta tulkinnasta. Charles S. Peirce on erottanut merkkilajeja sen mukaan, mikä on ilmaisun ja sisällön suhde merkissä. Kielellisissä merkeissä, symboleissa, suhde on mielivaltainen, sopimuksenvarainen. Ikonisissa merkeissä suhde perustuu ilmaisun ja sisällön samankaltaisuuteen. Indeksiaalinen merkki puolestaan pohjautuu kausaalisuhteen ymmärtämiseen ilmaisun ja sisällön välille. (Lyytikäinen 1990: 17.) *Kävelymusiikin* tavan kokeilla erilaisia merkityksenmuodostumisen tapoja voikin nähdä pohdintana näiden eri tapojen voimasta. Surrealististen kuvien ja onomatopoeettisten ilmausten ikonisuus, kausaalisuhteiden (indeksisyyden) väistyminen assosiativisen etenemisen tieltä, allegorian symbolisuus sekä nonsensin tapa hajottaa sopimuksenvaraisesti rakentuvia merkityksiä ja korostaa äärimmilleen niiden mielivaltaisuutta ovat kaikki erilaisia kannanottaja merkityksen muodostumisen keinoihin ja tapoja pohtia kaunokirjallisuuden merkkien kykyä välittää merkityksiä.

*Kävelymusiikin* joissakin yksityisissä maailmoissa siis hämmennyksestä ammennetaan iloa ja onnea ja kurkotetaan surrealistisesti arkitodellisuutta todellisemmän todellisuuden puoleen. Nämä ovat selkeitä osoituksia yksityisistä maailmoista, joissa hämärä, sekava ja kummallinen muuttuu merkitykselliseksi. Nämä myönteiset tunteet liittyvät usein taidekokemuksiin: niiden tuottaminen tai vastaanottaminen toimii väylänä kohti vahvoja tunnekokemuksia ja merkityksellisyyden tunteita. *Kävelymusiikin* maailmojen tulkitseminen surrealistisen kuvan proosaversioiksi aktivoi osaltaan kielen ja kirjallisuuden merkityksen muodostumisen tapojen pohdinnan.

### 3.3 Norsunluutornissa – yksin kielessään, yksin mielessään

Useissa novelleissa yksityiset maailmat ovat henkilöhahmoille onnen ja todellisten merkitysten etsinnän paikkoja sekä pakopaikkoja todellisuuden tavanomaisuudesta, ankeudesta ja merkityksettömyydestä, vaikka päähenkilöt ovat välillä itsekin hämmennyksissään kulkiessaan kummallisissa maailmoissa. Muille ihmisille nämä yksityiset maailmat kuitenkin näyttävät vieraina ja selittämättöminä. Samoin novellien päähenkilöiden suhde toisiin ihmisiin jää usein sivuseikaksi tai on etäinen, vieras ja jopa vihamielinen. Tässä alaluvussa tarkastelen, millaisia vuorovaikutustilanteita novelleissa on ihmisten välillä, miten näissä kohtaamisissa näkyy empatia tai sen puute ja miten ymmärtämättömyyden ongelmat liittyvät vierauden kokemukseen ja merkityksen pohdinnan tematiikkaan.

*Empatiaa* on määritelty monin tavoin. Empatiämääritelmässä vaihtelee, tarkoitetaanko empatialla vain toisen tunteen kognitiivista ymmärtämistä, myös toisen tunteen herättämää tunnereaktiota vai lisäksi epäitsekkästä toimintaa toisen auttamiseksi. Jälkimmäiseen viitataan usein *sympatian* käsitteellä. (Herlin & Visapää 2011: 12.) Viitataan tässä työssä empatialla toisen tunteen tai tilanteen herättämään tunnereaktioon, kuten Hogan (2011: 63), jonka mukaan empatia on kokemus, jossa toisen ihmisen tunteet tai tilanne koskettavat empatian kokijaa eli eläytyminen toisen tunnetilaan herättää empatian kokijassa tunnereaktion. Kyse voi olla saman tunteen tuntemisesta, esimerkiksi iloitsemista siitä, että toinen on iloinen, mutta myös eri tunteesta tai saman tunteen eri kohteesta. Empatian kokemus on monimutkainen kognitiivinen prosessi, johon sisältyy kykyä asettua toisen yksilön asemaan, ymmärtää toisen näkökulma, tunne ja tilanne sekä kokea toisen tilanteesta johtuvia tunteita (Herlin & Visapää 2011: 10). Empatia on myös olennainen osa ihmisten välistä vuorovaikutusta: ”Empatia on avain siihen, että ylipäättään kykenemme ymmärtämään toisia ihmisiä ja toimimaan mielekkäästi yhteistyössä; se on keskeinen intersubjektiviisuuden mekanismi” (mp.).

*Kävelymusiikin* novelleissa ihmisten välisistä kohtaamisista puuttuu usein halu tai kyky kohdata toinen ihminen ja ymmärtää tätä. Joko kyse on katsontakantojen erilaisuudesta ja ymmärtämättömyydestä johtuvista ahdistavista konfliktitilanteista, kuten novellissa ”Aamulla kello viisi”, tai henkilöhahmot tulkitsevat toisia ihmisiä väärin ja olettavat lähtökohtaisesti muiden tahtovan heille pahaa, kuten novellissa ”Elephas Pumilo”, jossa päähenkilö luulee virheellisesti koko kaupungin syyttävän ja jahtaavan häntä.

Lähes kaikissa novelleissa on tällaisia intersubjektiivisuuden ongelmia. Intersubjektiivisuudella tarkoitetaan ihmisten – joko todellisten tai kaunokirjallisuuden henkilöhahmojen – kykyä tulkita toistensa mielentiloja esimerkiksi ulkoisen käytöksen perusteella. Se liittyy myös henkilöhahmojen kuvitelmiin siitä, mitä toiset henkilöhahmot heistä ajattelevat. (Mäkelä 2011: 74.) *Kävelymusiikissa* nämä tulkinnat ja kuvitelmat lähes kauttaaltaan epäonnistuvat tai osoittautuvat virheellisiksi – niissä harvoissa tapauksissa, kun ihmisten välistä vuorovaikutusta ja yritystä toisten ihmisten tulkitsemiseen novelleissa edes on.

Erityisen selkeästi kahden henkilöhahmon kohtaamattomuus ja empatian puute näkyvät novellissa ”Aamulla kello viisi”, joka alkaa unen kuvauksella:

Tanssin hänen kanssaan Helsingin aseman raunioilla. Harjoitetut miehet soittivat, hyvin nopeasti, hän oli aivan kalpea ja tahtoi lopettaa. Et saa lopettaa, jatka, jatka, pyysin kiihkeästi ja määräsin tahdin. Myöhemmin kerroin unen hänelle ja hän nauroi ja sanoi, että on sopimattomasta nähdä niin päivänselviä unia.

Kun heräsin, en muistanut melodiaa, mutta muistin sanat, ne olivat niin banaalit ja hupsut ja helpot muistaa. (KPV: 171.)

”Aamulla kello viisi” kuvaa minäkertojana toimivan naisen suhdetta mieheen, jolle hän novellin alussa kertoo unestaan. Heidän suhteensa rakoilee ja on jännitteinen. Ongelmat liittyvät miehen ja naisen yksityisten maailmojen välisiin ristiriitoihin, mikä näkyy jo heti novellin alussa. Nainen haluaa avata sisäistä maailmaansa miehelle kertomalla tälle unensa. Mies kuitenkin suhtautuu siihen vähätellen ja pilkallisesti, kutsuu sitä ”sopimattomaksi” ja ”päivänselväksi” (KPV: 171), millä mies viittaa tulkitsevansa unen seksuaalisesti. Vastaavanlaisesti naisen ja miehen tavat katsoa maailmaa risteävät novellissa myöhemminkin, esimerkiksi kohtauksessa, jossa kahvilan koristeelliset pöydät ovat miehestä ”vain koristeellisia”, ”kahvilaympäristöön ja aamupäivämaisemaan sopivia”, mutta naisessa ne herättävät mielikuvia menneestä ja alkavat saada syvempiä merkityksiä:

Pöytälevyissä oli hauskoja koristeellisia siluurikauden kuvioita, pieniä geometrisiä eläimiä, jotka äärettömässä iäkkyydessään saivat kaiken muun tuntumaan lapselliselta ja keinoitekoiselta ja rakkautemme unenomaiselta, kummalliselta ja sepitetyltä. Oli kuin vain nuo putkilomaiset painanteet olisivat olleet todellisia ja kaikki muu unta. (KPV: 171–172.)

Koristekuviot saavat todellisuuden tuntumaan naisesta häilyväiseltä. Kyseessä on eräänlainen epifania, todellisuuden uudella tavalla ja tarkemmin, näkemisen hetki. Rakkaus, joka on siihen asti tuntunut naiselle niin tärkeältä, näyttäytyy nyt hetkellisesti ”unenomaisena”, ”sepitettyinä” ja ”kummallisena”. Nainen alkaa epäillä, että hänen ja miehen välillä ei ole todellista rakkautta, vaan kyse on vain hänen omassa mielessään kehittelemästä kuvitelmasta, kulisista, jotka hän on sepittänyt muita varten. Kyse on siis naisen mie-

lessään kehittelemästä yksityisestä maailmasta, joka ei vastaa kummankaan todellisia tunteita. Nainen tajuaa tämän kunnolla vasta novellin lopussa: ”Olin näytellyt häntä kaikkialla, en siksi että rakastin häntä, vaan siksi että rakastin itseäni. Hän puki niin hyvin raskamielisyyttäni, antoi sille keveämmän ulkonäön.” (KPV: 177.) Tässä nainen syyttää itseään turhamaiseksi ja itserakkaaksi, mutta sama vika on silti miehessäkin, joka ei rakasta naista, vaan naisten keräämistä (mp.).

Itserakkaus näkyy novellissa myös narsissi-motiivina. Alussa kuvataan, kuinka mies peilailee näyteikkunoista, onko napinlävessä oleva narsissi tallella (KPV: 171). Novellin lopussa nainen puolestaan kutsuu miestä ”Narsissiksi”. (KPV: 176.) Narsissi-motiivi nousee antiikin Narkissos-myytistä, jossa kuvankaunis nuori Narkissos ei rakastu kehenkään kauniista naisista, jotka ihastuvat hänen kauneuteensa. Lopulta Narkissos näkee oman peilikuvansa vedestä ja ihastuu siihen niin täysin, ettei pysty poistumaan kuvansa ääreltä, ja muuttuu lopulta kukaksi, joka sai hänen nimensä. Myös narsismi on nimetty myytin mukaan. Narkissos on tyyppiesimerkki hahmosta, joka ei osoita minikäänlaisia merkkejä kyvystä empatiaan. Narsissi-motiivi nostaakin novellin teemaksi ymmärryksen ja empatian puutteen ihmisten välillä.

Novellissa nainen pohtii ymmärryksen puutetta ja yksityisten maailmojen välistä kuilua myös eksplisiittisesti:

Olisin tahtonut puhua ja selittää, miten erilaiset maailmamme olivat: Kun minä tanssin rautioilla, se oli hänestä päivänselvää ja sopimatonta, kun luut tanssivat, hän sanoi, että se oli kaunista aamupäivämusiikkia. Olisin tahtonut heittää cocktailin hänen kasvoilleen ja huutaa: Etkö sitten näe yhtään mitään! (KPV: 172–173.)

”Maailma” toimii tässäkin motiivina, joka rakentaa käsitystä todellisuuden hahmottamisen subjektiivisuudesta ja kommunikaation hankaluudesta ihmisten välillä. Yllä olevassa katkelmassa näkyy myös, kuinka vahvoja tunteita naisessa herättää se, ettei mies jaa hänen maailmaansa, ei ymmärrä häntä. Maailmojen ristiriita on aiheuttanut miehen ja naisen välille jännitteen ja saanut naisen suuttumaan miehelle. Äärimmilleen yksityisten maailmojen välinen kuilu repeää kokonaisuudessaan kahden sivun mittaisessa naisen epifanian kokemuksessa:

Minä näin sisään ja lävitse; näin miten hänen sydämensä työskenteli supistuen ja laajeten, keuhkot toimivat rytmillisesti ja rauhallisesti, kuin suuret hengittävät purjeet, näin koko hienosti järjestetyn sykähtelevän koneiston ja samalla tunsin tuon kaiken koko ruumiillani. Näin pöydät ja tuolit kuin toisensa läpäisevät vapaat avaruusesineet; ei vain kolmiulotteisina vaan nelikulotteisina, sillä aika oli vuotanut myös niihin. (KPV: 173–174.)

Nainen näkee yhtäkkiä miehen tavanomaiset ruumiintoiminnot aivan uudella tavalla. Hän tulee tietoiseksi niiden olemassaolosta ja jopa samastuu niihin: ”tuntee” ne ”koko ruumiillaan”. Hetki on kohtaamattomuuden ja ymmärtämättömyyden keskellä poikkeuksellisen fyysinen empatian hetki. Kyse ei lopulta kuitenkaan ole miehen tunnetilaan samastumisesta, vaan miehen ja tämän ruumiintoimintojen näkemisestä osana maailmankaikkeuden liikettä. Liittämällä miehen osaksi maailmankaikkeuden rytmiä nainen oikeastaan vähentää miehen yksilöllisyyttä, epäpersonifioi tämän osaksi kaikkeuden virtaa. Kyse ei ole niinkään naisen samastumisesta mieheen, vaan kokemuksesta maailman kaikkisyhteydestä, jonka yksi pieni osa mies on. Toisen ihmisen tilan näkeminen ei siten tässäkään johda sympatiaan eikä toisen ihmisen ymmärtämiseen ja kohtaamiseen.

Tämä ainoa empatiaa lähestyvä hetki kääntyy vielä pahemmin ympäri, kun mies reagoi tähän naiselle merkitykselliseen kokemukseen aivan kuin tietäisi, mitä nainen ajatteli. Tämä on kiinnostava intersubjektiivinen aspekti novellissa: henkilöhahmot pyrkivät lukemaan toinen toistensa mieliä ja tulkitsemaan toinen toisiaan. Nainen kuvittelee, että mies tietää, mitä hän ajattelee: ”Varmaankin hän näki miten mielessäni riemuitsin – aivan kuin olisin tehnyt ihmeen – sillä yhtäkkiä hän sanoi, kevyesti kuten aina: – Ei pidä liioitella, se on vain fysiikkaa.” (KPV: 175.) Kun mies näin tulkitsee naista aivan oikein ennen kuin tämä on ehtinyt kertoa kokemuksestaan hänelle, mies tuntuu ymmärtävän naista paremmin kuin missään muussa tarinan vaiheessa. Tämä intersubjektiivisuuden hetki ei kuitenkaan ole myönteisen empaattinen vaan miehen keino ottaa yliote tilanteesta. Mies osoittaa naisen kokemuksen naiiviksi ja loukkaa häntä syvästi. Mies riistää kommentillaan naiselta koko tämän kuvitteleman ja kokeman maailman erityisyyden ja merkityksellisyyden: ”Minut valtasi syvä hämmennys ja masennus, ei siksi että minua näin vartioitiin ja että hän osasi lukea salaisimmatkin ajatukseni, joita sitten ylimielisesti pilkkasi, vaan siksi että näkemältäni riistettiin ainutlaatuisuus, syvyys.” (KPV: 175.) Mies siis osoittaa perusasteen kognitiivista empatiaa ymmärtämällä naisen tunnetilan, mutta se ei synnytä hänessä affektiivista empatiaa eli hän ei jaa naisen tunnetilaa eikä se herätä muutakaan tunnereaktiota. Sympatian eli myötätuntoisen toisen auttamisen sijaan mies käyttääkin tietoa naisen tunnetilasta vain tämän satuttamiseen.

Empatian roolia vuorovaikutustilanteissa on tutkittu empatiaa kutsuvien, osoittavien ja torjuvien kielen rakenteiden ja toimintojen näkökulmista (Herlin & Visapää 2011: 26). ”Aamulla kello viisi” -novellin alussa nainen kutsuu miestä empatiaan: hän kertoo miehelle unistaan ja itselleen merkityksellisistä kokemuksistaan ja toivoisi, että mies ymmärtäisi tai jakaisi ne tai pitäisi niitä yhtä merkityksellisinä kuin nainen. Mies

kuitenkin tuntuu torjuvan kaikki kutsut empatiaan. Empatian torjumisen merkkejä ovat muun muassa toisen huomiotta jättäminen, toisen ajatusten ohittaminen ja itsen jatkuva korostaminen (Salminen 2011: 121). Miehen itsekeskeisyys sekä piikittelevät ja naisen alkuperäiset kysymykset ohittavat vastaukset osoittavat, miten mies torjuu empatian, vaikka huomaa naisen tavat hakea sitä.

Empatian puutteen ihmisten välisissä vuorovaikutustilanteissa ja yksityisten maailmojen kohtaamattomuuden voi nähdä myös jälleen yhtenä tapana käsitellä kielen rajoja ja mahdollisuuksia. Kielellinen kommunikaatio perustuu sopimuksenvaraiseen järjestelmään, jossa sanoilla ja merkeillä on jokin molempien osapuolten tunnustama yhteisesti jaettu merkitys. Kielitieteellisessä tutkimuksessa empatiaa on pidetty edellytyksenä yhteisen kielijärjestelmän muodostumiselle: ensin pitää olla empaattinen halu ymmärtää toista, vasta sitten ymmärrys syntyy ja lopulta käytössä termi konventionaalistuu yhteiseksi normiksi, jonka merkityksen kaikki tuntevat. (Herlin & Visapää 2011: 19–20.) *Kävelymusiikin* henkilöiden tavan rakentaa omia yksityisiä maailmoja, joita muut ihmiset eivät ymmärrä, voi nähdä keinona pohtia kielen rajoja ja kuvata konventionaaliseen kielijärjestelmään aina liittyvää yksityisyyttä ja erityisyyttä: yhteisesti jaettujen merkitysten ohella ihmisillä on omaa kokemuksellista tietoa kielestä, ja siksi ymmärrys asioista on aina jossain määrin eri, vaikka tavallisesti usein riittävän sama, jotta kommunikaatio onnistuu.

Empatian ja sympatian puute saa novellien henkilöihahmot tuntemaan olonsa yksinäisiksi ja vieraisiksi muista ihmisistä. Yksinäisyys on novellien vahvimpia tunteita.<sup>19</sup> Novellissa ”Aamulla kello viisi” nainen kaipaa toisen ihmisen ymmärrystä, mutta joutuu pettymään ja tyytymään yksinäisyyteen. Toisissa novelleissa henkilöt eivät tunnu edes kaipaavan muita ihmisiä, ja muista poiskääntyminen näyttäytyy omana valintana. Näin on esimerkiksi avausnovellissa ”Preludi”, jossa minäkertoja kuvaa yksinäistä elämäänsä tornissa, jossa ei ole ovea. Minäkertojan suhde yksinäisyytensä tornissa on ristiriitainen: toisaalta hän kertoo halunneensa pois ihmisten parista ja unohtaneensa itse rakentaa oven, toisaalta hän kuvaa tornia ”vankilaksi”, josta ei pääse enää pois ja jonne joku

---

<sup>19</sup> Manner käsittelee modernin ihmisen yksinäisyyttä *Kävelymusiikin* lisäksi muussa tuotannossaan. *Tämä matka* sisältää osan ”Leikkejä yksinäisille”, joissa tiivistyy samoja erillisyyden tunteja kuin *Kävelymusiikissa*. Myös novellissa ”Syyllinen” (*Parnasso*, 1951) minäkertoja pohtii yksinäisyyttä ihmisen osana: ”Minä olin maistanut yksinäisyyttä enemmän kuin ihmisen on kohtuullista maistaa, ja sen takia minun täytyi paeta toiseen äärimmäisyyteen, tajuttomuuteen. Miten lie, mutta ihmistä itseään ei ymmärrä ennen kuin on ymmärtänyt täydellisen yksinäisyyden, ja täydellistä yksinäisyyttä ihminen ei kestä.” (Syyllinen 2003: 328.)

on ehkä hänet vanginnut muuraamalla oven umpeen (KPV: 129). Novelli kuvaa konkreettisesti eristäytyneisyyden tunnetta, jonka on nonsensetutkimuksessa väitetty olevan ainoa sallittu tunne nonsensekirjallisuudessa (Tigges 1988: 54).

Yksinäisyyden kaipuu ”Preludissa” johtuu enemmän toisten ihmisten halveksunnasta kuin siitä, että minäkertoja erityisesti nauttisi yksinäisyydestä. Novellissa minäkertojan suhde toisiin ihmisiin on alentuva. Hän näyttää muiden ihmisten arjen banaalina: ”He eivät tehneet muuta kuin lisääntyivät, söivät ja sotivat” (KPV: 129). Hän konkreettisesti nostaa itsensä tavallisten ihmisten yläpuolelle rakentamalla taivaaseen avautuvan tornin, jossa hänen ei tarvitse tehdä näitä ihmisten banaaleja toimia. Lisääntyminen ja sotiminen eivät onnistu ilman muita ihmisiä, ja novellin lopussa minäkertoja kertoo, että hän on voittanut luonnonlakeja niin, ettei hänen tarvitse enää syödä (KPV: 130). Hän irrottautuu yksinäisestä tornistaan öisin kohti tähtiä. Tämä fysiikan lakien voittaminen korostaa inhimillisyydestä irrottautumista. Toisaalta hän samalla toivoo, että olisi kuolevainen (KPV: 130). Ristiriita inhimillisyyden ja jonkin ylemmän olemisen välillä leimaa koko novellia. Tornin rakentamisen motiivin voi nähdä viittaavan myös *Raamatun* Baabelin torniin: minäkertojakin pyrkii rakentamaan korkean taivaita hipovan tornin, joka nostaisi hänet lähemmäs jumalaa – tai ainakin inhimillisen arjen yläpuolelle.<sup>20</sup>

”Preludin” minäkertoja on tyypillinen sivullishahmo. Sivullinen on modernin ajan romaanin tyyppihahmo, joka kokee olonsa ulkopuoliseksi ja vieraaksi ihmisyyteisissä tavanomaisen arkisen elämän keskellä. Colin Wilson on esitellyt sivullisen hahmon teoksessaan *Sivullisen ongelma* (1956). ”Preludin” minäkertojalla on sivullisen perusasenne: ”elämän hylkääminen, sen ihmiselämän, jota ihmisolennot elävät ihmisten yhteiskunnassa” (Wilson 1958: 15). Minäkertojan väsyminen ihmisarjen tavanomaisuuteen, oma ylemmydentunne ja ihmisten ja yhteiskunnan normien hylkääminen vastaavat kokemusta, jota Sartre kuvaa *Inhossa* (1938):

Tunnen täällä kukkulalla olevani heistä hyvin kaukana. On kuin kuuluisin johonkin toiseen lajiin. He tulevat päivätyönsä päätettyään toimistoistaan, katselevat tyytyväisen näköisinä taloja ja puistikoita. - - He ovat levollisia, hiukan äreitä, ja he ajattelevat Huomista, toisin sanoen uutta tätä päivää; kaupungeissa on vain yksi päivä, joka alkaa joka aamu samanlaisena. Sunnuntaisin sitä hiukan koristellaan. Tyhmyrit. Minua tympäisee kuvitellessani pian näkeväni heidän älyttömiä itsevarmoja naamojaan. (*Inho* 1981: 226.)

---

<sup>20</sup> Baabelin tornin motiivissa yhdistyvät kiinnostavasti myös kieltensekoitus ja hämärtämisen teema. *Kävelymusiikin* useissa novelleissa tematisoidaan vieraita kieliä ymmärryksen esteenä ja kuvataan vieraan kielen kohtaamisen kokemusta. Näitä ovat esimerkiksi ”Preludin” maininnat sanskriitista ja matematiikan ja runoilijoiden kielestä sekä ”Hippopotamuksen” päähenkilön yritykset tulkita virtahevon kerakekieltä.



Sivullisen erottaa tavallisista ihmisistä ”kyky nähdä syvemmälle kuin muut”, kyky nähdä maailman mielettömyys ja ymmärtää, ettei ole absoluuttista arvojärjestystä, ei tiettyä uskontoa tai filosofiaa, jonka ohjauksen varaan turvautua (Wilson 1958: 12). Sivulliset havautuvat elämän arkipäiväisyyteen, turhuuteen ja mielettömyyteen. Elämän merkityksetömyyden ja tyhjyyden havaitseminen aiheuttaa vierauden kokemusta arkielämästä ja ihmisistä, jotka ovat sokeita näkemään sen mielettömyyttä, mutta myös selittämätöntä ahdistusta ja pelkoa. (Mp.) Sivullisuuden kokemus pohjaa sotien jälkeen nousseeseen eksistentiaaliseen filosofiaan, jossa pohdittiin ihmisen vapautta ja vastuuta sekä pyrkimystä määrittää itse omat arvot ja löytää olemassaolon merkitys (mt. 20, 28).

Wilson kuvaa sivullishahmojen kokevan arkitodellisuuden irrationaaliseksi ja pelottavaksi, kaaokseksi:

Sivullinen on ihminen, joka ei voi elää porvarin mukavassa umpinaisessa maailmassa hyväksyen todellisuutena sen, mitä hän näkee ja koskettaa. 'Hän näkee liian syvälle ja liian paljon' ja se minkä hän näkee, on olennaisesti kaaosta. Porvarille maailma on pohjimmiltaan hyvinjärjestetty paikka; nykyhetken keskittyminen tavallisesti varjelee häntä kohtaamasta sen häiritsevää irrationaalista, pelkoa herättävää elementtiä. Sivulliselle maailma ei ole rationaalinen, järjestynyt. - - Sivullinen on ihminen, joka on herännyt kaaokseen. (Wilson 1958: 12–13.)

*Kävelymusiikissa* maailmat, joissa kohdataan toisia ihmisiä, näyttäytyvät usein pelottavina ja kaoottisina, kun taas maailmoissa, joissa kohdataan eläimiä, kummalliset ja joskus julmatkin asiat kohdataan kiinnostuneena tai leikillisen keveästi.<sup>21</sup> Ahdistavat vierauden ja epätodellisuuden tunteet näkyvät erityisesti ”Peilit”-osan novelleissa, joissa vierauden kokemukseen liittyy usein myös selittämätön syyllisyys. Esimerkiksi novellin ”Elephas pumilio” lopussa syyllisyys norsunmuotoisen hajuvesipullon varastamisesta äityy niin valtavaksi, että minäkertoja luulee koko kaupungin jahtaavan häntä:

Mutta en ole ehtinyt puoliväliinkään, kun huomaan, että minua ajetaan takaa. Paksu punainen poliisi juoksee patukka kädessä ja läähättää kuin veturi. He ovat huomanneet varkauden, ajatelen hätääntyneenä. Poliisin perässä juoksee suuri musta ahne joukko: kaupunki, ihmiset. He ovat huomanneet, he ovat huomanneet, ja huutavat juoksun tahdissa: – Varas, varas! Otakaa varas kiinni! (KPV: 155–156.)

Minäkertojan valtaa hätä ja ahdistus. Hän pakenee henkensä edestä häntä jahtaavaa suurta väkijoukkoa, koko kaupunkia. Lopulta hän kompastuu ja luulee jäävänsä kiinni. Väkijoukko kuitenkin juoksee hänen ylitseen aivan kuin ei edes huomaisi häntä ja jatkaa ajojahtiaan, jonka kohteena onkin joku muu kuin minäkertoja:

---

<sup>21</sup> Anna Hollsten (1995: 44) on kuvannut *Kävelymusiikin* rakentumista keveästä nonsensisesta leikistä vakavampiin teemoihin: ”Nonsensista preludia seuraa siten vakavahenkisempi fuuga”. Eläinhahmoja sisältävät leikilliset novellit ovat teoksen alkuosassa, kun taas ”Peilit”-osaa leimaa ahdistus ihmisten keskellä. Viimeinen osa ”Matka” puolestaan on myyttinen synteesi aiempien osien teemoista.

Mutta poliisi ja ihmiset eivät huomaa minua lainkaan, vaan ryntäävät juoksun huumassa edelleen, juoksevat ylitseni huutaen tahdissa: ”Huora, huora! Ottakaa huora kiinni! Ottakaa huora...!” He vyöryvät ylitseni kuin suuri tuhatjalkainen eläin ja katoavat talojen väliin, kiemurtelevat pois kuin suunnaton käärme, joka pumppaa itseään aaltoliikkeellä eteenpäin. (KPV 156.)

Kohtaus on teokselle tyypillinen väärin tulkitsemisen ja ohipuhumisen tilanne. Minäkertoja kuulee väkijoukon huudon yhden sanan väärin ja luulee, että he jahtaavat varasta, ja siksi kuvittelee, että koko kaupunki on hänen perässään. Tilanne on kuitenkin päinvastainen: sen sijaan, että koko väkijoukon huomio olisi ollut kiinnittynyt häneen, se ei edes huomaa häntä vaan vyöryy hänen ylitseen aivan kuin häntä ei olisikaan. Vierauden ja yksinäisyyden kokemus kasvaa äärimmilleen, kun muut ihmiset eivät enää edes huomaa minäkertojan olemassaoloa. Minäkertoja kokee vastaavaa näkymättömyyttä kuin mitä käsiteltiin novellissa ”Tässä talossa”, jossa päähenkilön kaikkea olemista ja tekemistä kuvailtiin vain kieltojen kautta niin, että hänen fyysinen olemassaolonsa näyttäytyi epävarmana ja häilyvänä.

Minäkertojan sivullisuuden kokemusta novellissa korostaa myös se, miten hän kuvailee jahtaavia kaupunkilaisia. Minäkertoja ei näe heitä yksilöinä vaan niputtaa heidät yhdeksi epäpersonifoiduksi massaksi. Muut ihmiset ovat ”musta ahne joukko: kaupunki, ihmiset”. He huutavat yhdestä suusta ja liikkuvat yhtenä massana ”kuin suuri tuhatjalkainen eläin”, ”kiemurtelevat pois kuin suunnaton käärme, joka pumppaa itseään aaltoliikkeellä eteenpäin”. Muiden ihmisten kuvaaminen ”mustaksi ahneeksi joukoksi” sekä käärmeeseen ja tuhatjalkaiseen vertaaminen kuvaavat minäkertojan inhoa muita ihmisiä kohtaan sekä korostavat hänen yksilöllisyyttään ja inhimillisyyttään suhteessa eläimelliseen, keskenään samalla tavalla toimivaan ja ajattelemaan ihmismassaan.

Monissa muissakin novelleissa toiset ihmiset kuvataan groteskeina. Esimerkiksi painajaismaisessa novellissa ”Ennustus” minäkertoja pakenee ilkeästi nauravan ukon karmivasta talosta. Ukko herättää minäkertojassa pelkoa ja inhoa: ”Tuska ja inho sydämessäni kasvoi, kaikki tässä hyvinjärjestetyssä talossa oli sanomattoman vastenmielistä, ja kun kahvikannu samassa alkoi laulaa, riistäydyin ukon hapanovista käsisistä, pakenin ovelle ja painoin sitä koko ruumiillani.” (KPV: 159.) Novellissa ”Keskusasemalla” minäkertoja puolestaan kohtaa pesijäeukon, jonka kuvaillaan olevan kuin ”ruma, uhkaava enkeli”. Hänellä on ”leveät keltaiset hampaat” ja hän ”nauraa kuin hevonen”. Lopulta pesijätär aloittaa vimmaisen groteskin tanssin, ja minäkertoja pakenee kauhuissaan paikalta. (KPV: 165–166.) Inho, pelko ja vieraus ovat tyypillisiä tunteita toisten ihmisten kohtaamisissa Mannerin novelleissa. Kun kohtaamiset herättävät lähinnä vain kielteisiä

tunteita ja halua paeta tai eristäytyä mahdollisimman kauas, ei empatian kokemuksia juuri pääse muodostumaan.

Groteski on myös keino herättää tunnereaktioita, mitä hyödynnetään esimerkiksi allegorioissa: ”Yhdistämällä halveksittu rotta tai sika tai inhottava hyönteinen ihmiseen luodaan vahva tunnereaktio. Allegoria on tällaista affektien tuottamisen kirjallisuutta: se on perinteisesti uskonnollisen, moraalisen tai filosofisen vaikuttamisen toinen areena.” (Lyytikäinen 2013: 20.) ”Keskusasemalla”-novellin hahmot ovat allegorialle tyypillisiä: groteskeja, yksiulotteisia ja vieraannuttavia. Novelli onkin tulkittavissa allegoriana, jossa novellin näyttämä kaupunki kuvaakin helvettiä. Allegorista tulkintaa rakennetaan heti novellin alusta lähtien monilla viittauksilla kuolemaan: esimerkiksi kaupungin kuvataan olevan ”hiljainen ja kuollut” (KPV: 161) ja kapakan pianon ”hiljainen ja musta kuin hautausauto” (KPV: 162). Lisäksi minäkertojaa odottaa kylvyssä hänen kuollut tätinsä (KPV: 165) ja useita kaupungissa kohdattuja ihmistä kuvaillaan enkeliksi. Esimerkiksi pesijäeukko nauraa kuin langennut enkeli: ”Se on transsendentti nauru, sillä on kokemusta ajasta ja ajan tuolta puolen: noin nauravat enkelit, joilla on haluja” (KPV: 165). Tulkintaa kaupungista helvetinä tukee myös tulipalon kuvaus, jossa kummallisen kaikkia kapakan esineitä soittavan miehen musiikki muuttuu kuin helvetin liekeiksi tai *Ilmestyskirjan* tulipaloksi:

Hän soittaa kuin tulinen, mahtava enkeli. Hänen musiikkinsa repäisee sieluni kaikki verhot ja puhalttaa ne pois. Ne ajelehtivat pöytien yli kuin vahtoutunut, kevyt sylki jota tuuli kuljettaa. On sinistä, syvää, kovaa ja kirkasta; sinisyys kasvaa pystysuoraan suuntaan. Jossakin alhaalla polttaa tuli. Yhtäkkiä pasuuna huutaa kuin sotatorvi, se puhuu liekeillä, tuli pursuaa sen suusta, mahtavat mustat siivet humisevat raskaasti ja lyövät kuumuuden vasten kasvojani. Kaikki vajoaa pois, tulee pimeys. (KPV: 162–163.)

Novellissa ei kuitenkaan anneta yhtä selvää tulkintaa ja leikitään merkityksillä: heti tulipalon jälkeen minäkertoja on kuin krapulassa, jolloin tulkinta helvetin palosta muuttuikin humalatilän kuvaukseksi:

Kun herään, jäseniäni särkee, minun on vilu ja toivon että olisin kuollut. Näen viemärin ja luulen että makaan tiskipöydällä ja annan ylen viemärikouruun. Hitaasti minulle valkenee, että makaan kadulla, katuojassa, selkä likavedessä. - - Eilispäiväni on yhä enkelinmuotoisessa olennessa; pasuunassa, tulessa. Mutta minulla on kaikki sormet jäljellä, suuressa tulipalossa paloi vain muisti. (KPV: 163.)

Leikki tulkintavaihtoehtoilla kuvaa epätodellisuuden tuntua ja merkitysten häilyvyyttä. Moderneista allegorioista ei useinkaan ole löydettävissä yhtä selkeää kohdealuetta ja tulkintaa, kuten perinteisistä allegorioista, ja niitä on kutsuttukin allegorioiksi vailla avaimia (Lyytikäinen 2013: 29). Kuolemanjälkeisen kuvauksen tulkintaa jatketaan kuitenkin vielä

tulipalokohtauksen jälkeen, kun minäkertoja näkee lihakaupassa katosta riippuvan teurastetun härän, johon hän samastuu:

Kallo oli suuri ja alakuloinen ja silmäkuopat surulliset, ontot: tyhjä ja täynnä kärsimystä. Jotenkin häntä katsoessani ymmärsin, että todellista täällä oli vain kärsimys ja tyhjiys. - -

Minut täytti sääli ristiinnaulittua härkää kohtaan, joka sai riippua tuossa iäti: sillä tämän jälkeen tulisi toisia, kaikki voimakkaita ja viattomia, kaikkien harteilla maailman kärsimys. Puhkesin itkuun, se oli kuin kouristus, ja yhtenä ainoana hetkenä tunsin ruoskan iskut selästäni, niskassani ikeen: himon ja nälän joka poltti vatsaa, jaloissani märän imevän pallon; olin Jeesus härkä, jonka tehtävä ei päättynyt milloinkaan.” (KPV: 164.)

Katkelmassa tapahtuu empaattinen metamorfoosi. Teurastetun härän kärsimys herättää minäkertojassa niin äärimmäisen myötätunnon ja samastumisen, että hän lopulta kokee muuttuvansa ”Jeesus häräksi” ja tuntee selässään Jeesuksen ruoskaniskut ristillä. On kiinnostavaa, ettei minäkertoja pysty kokemaan empatiaa toisia ihmisiä kohtaan, mutta samastuu teurastettuun härkään ja koko maailman syntejä ja kärsimystä sovittavaan Kristus-hahmoon. Selittämätön syyllisyys ahdistaa monia *Kävelymusiikin* henkilöitä. Sivullishahmojen syyllisyys onkin eksistentiaalisissa teoksissa toisinaan syyllisyyttä ihmisydestä ja koko ihmislajin pahuudesta. ”Keskusasemalla”-novellin lopussa viitataan keskitysleireihin, kun minäkertoja yrittää kiirehtiä Belsenin-junaan. Belsen on viittaus Bergen-Belsenin keskitysleiriin Pohjois-Saksassa. Toisten ihmisten groteski vastenmielisyys yhdistettynä ajatukseen ihmiskunnan pahuudesta suhteuttaa ”Keskusasemalla”-novellin helvettiteeman Jean-Paul Sartren näytelmästä *Huis clos* (1944) tunnettuun lausahdukseen ”Helvetti, se on toiset ihmiset”.

*Kävelymusiikin* sivullishahmojen toisiin ihmisiin liittyvistä tunteista syyllisyyden tunne on harvoja, joihin sisältyy empatian mahdollisuus. Syyllisyys on huonoa omatuntoa siitä, että on tehnyt jotakin väärin tai loukannut toista ihmistä. ”Elephas pumiliossa” minäkertoja kokee syyllisyyttä hajuvesivarkaudesta ja pelkää jäävänsä kiinni. Vaikka syyllisyyden tunne paisuu ylisuuriin mittoihin ja saa minäkertojan kuvittelemaan koko kaupungin jahtaavan häntä, hän ei koe huonoa omatuntoa juuri myyjän puolesta vaan varkaudesta ylipäätään. Vastaavanlainen tilanne on Mannerin *Aamulehdessä* vuonna 1954 julkaistussa novellissa ”Kirjekuori”, jossa kiristyskirjettä lähettävä mies pelästyy ja pakenee ystävällistä nuorta miestä, joka seuraa tätä vain antaakseen maahan tipuneen käsineen. Tässäkin novellissa rikokseen syyllistyneen päähenkilön syyllisyyden tunne saa hänet tulkitsemaan toista ihmistä väärin ja ajautumaan pakokauhuun. Syyllisyys on kuitenkin novelleissa enemmän kiinni jäämisen pelkoa tai velvollisuuseettistä moraalista ahdistusta teosta sinänsä kuin katumusta toisen ihmisen loukkaamisesta, eikä sitä voi siksi nähdä viitteenä henkilöahmojen välisestä empatiasta.

Syyllisyyden tunne paisuu suhteettomimmaksi Mannerin *Parnassossa* vuonna 1951 julkaistussa novellissa ”Syyllinen”. Novellissa nainen on joutunut mielisairaalaan hysteerisyyden takia, mikä johtuu ilmeisesti keskenmenon aiheuttamasta järkytyksestä. Nainen kuitenkin luulee murhaneensa lapsensa ja olevansa kuolemaantuomituna vankilassa. Hän kuvittelee, että jokainen sähkösokki on kuolettavan tuomion täytäntöönpano ja lääkäri sivistyneen uudenaikaisen vankilan pyöveli. Nainen pohtii, onko inhimillistä, että häntä yritetään tappaa sähkösokeilla uudestaan ja uudestaan:

Tappavat kivuttomasti sähköllä, se on inhimillistä ja sivistyneen oikeusjärjestyksen mukaista. Tappavat kivuttomasti, monta kertaa, koska eivät yhdellä kertaa onnistu. Taikka sitten he ovat humanisteja ja tahtovat pelkästä myötätunnosta tappaa vähitellen, vähittäismaksulla. (Syyllinen 2003: 308.)

Novellin minäkertoja suhtautuu sivistykseen ja humanismiin ironisesti ja kuvaa, kuinka sen hyvät pyrkimykset käyvät sitä itseään vastaan: empaattisuus johtaa kärsimyksen pitkittämiseen ja yhä uudelleen toistuviin tappoyrityksiin. Minäkertojan ajatukset tiivistävät monien *Kävelymusiikin* novellien käsityksen nykyihmisistä: toiset ihmiset, ja sitä kautta koko ihmislaji, näyttäytyvät joko tylsämielisen tavallisina tai pahaa tekevinä – joidenkin hyvistä pyrkimyksistä huolimatta. Usein on esitetty, että eettisen ja epäitsekään toiminnan pohja on ihmisen kyvyssä kokea empatiaa (Hogan 2011: 62). Näin *Kävelymusiikin* ihmishahmojen korostunut epäempaattisuus toisia ihmisiä kohtaan painottaa teoksen käsitystä ihmisten epäeettisyydestä ja itsekkyydestä.

Monia Mannerin novelleja leimaa jännite syyllisen ja uhrin roolien välillä.<sup>22</sup> ”Syyllisen” minäkertojan kaksoisrooli murhaajana ja potilaana on tästä tyyppiesimerkki. Välillä henkilöahmot kärsivät toisten ihmisten pahuudesta tai välinpitämättömyydestä, välillä he itse ovat syyllisyyden tuskissa. Joissain novelleissa, kuten ”Elephas pumiliossa”, syyllisyyteen on aihetta, mutta monissa novelleissa syyllisyys jää selittämättömäksi, jolloin sen voi toisinaan tulkita yleiseksi ihmisyyden syyllisyyden kantamiseksi, kuten novellissa ”Keskusasemalla”. Kääntymisen pois toisista ihmisistä sekä useiden novellien kaipuun eläinten, mielikuvituksen ja myyttien maailmoihin voi nähdä *Kävelymusiikin* tapoina yrittää paeta ihmisenä olemisen taakkaa.

---

<sup>22</sup> Syyllisen ja uhrin kaksoisrooli näkyy myös *Tämän matkan* Ruth Ellis -sarjan avausrunossa, joka tiivistää *Kävelymusiikistakin* hahmottuvat ajatukset kuolemantuomiosta sekä ihmisyyhteisön yhteisestä syyllisyydestä: ”Mutta on saa rauhaa, palaan rikospaikalle / joissa syylliset tuomitsevat syyllisiä, / joissa syylliset tuomitsevat syyttömiä / ja kaikki tuomitsevat kaikkia, päättymättömästi. / Palaan teidän kaikkien, meidän kaikkien erehdysten paikoille, / yhteisrikoksen, yhteiskärsimyksen kiertokulkuun: // Kierryn vankiloiden, sairaaloiden, keskitysleirien ristikkoihin, / ryömin kaasukammioihin ja lyijykäytäviin, / huoneisiin joissa murhataan ja joissa ruhjotaan, / huoneisiin joissa pidetään pirullisella ajatuksella pahoin; / istuimiin joihin johdetaan sähköä ja toisiin, tuomioistuimiin / joissa rikos kytketään rikokseen uudella rikoksella.” (*Tämä matka* 2003: 130–131.)

Toisen maailmansodan järkytys on tiivistetty usein kysymykseen: ”Voiko polttouunien jälkeen enää kirjoittaa?”<sup>23</sup> Kysymys yhdistää pohdinnan ihmiskunnan pahuudesta ja kielen kriisin. *Kävelymusiikin* voi nähdä yhdenlaisena vastauksena tähän kysymykseen: järkeen ja logiikkaan nojautuminen ei ole enää vaihtoehto, vaan on löydetävä uudenlaiset tavat käyttää kieltä ja katsoa maailmaa. Novellien henkilöahmot pyrkivät tätä kohti rakentamalla yksityisiä maailmojaan, jotka ylittävät fysiikan ja logiikan lakeja ja joissa leikitään kielen säännöillä ja mahdollisuuksilla.

Myös empatian puute novelleissa kuvaa sitä, miten sivullisten päähenkilöiden irtautuminen yhteisöstä liittyy kapinaan tavanomaista valheellista arkea vastaan. Sosiaalisiksi tai moraaliksiksi tunteiksi on kutsuttu tunteita, jotka syntyvät reaktioina yhteisön normeihin ja arvoihin ja niiden loukkauksiin (Isomaa 2016: 65.). Sosiaalisina tai moraalisisina tunteina on hieman tutkijasta riippuen yleensä pidetty ainakin syyllisyyttä, häpeää, inhoa, halveksuntaa sekä empatiaa ja sympatiaa (Damasio 2011: 125–126; Isomaa 2016: 65). Lähes kaikki *Kävelymusiikin* kuvaamat kielteiset tunteet ovat näitä sosiaalisia tai moraalisia tunteita, ja ne nousevat paljolti sivullisen kyvystä nähdä muun yhteisön valheellisen arjen takaa elämän mielettömyys. Samalla kieltäydytään jakamasta yhteisön arvoja, koska ne eivät vastaa päähenkilöiden kokemuksia. Varsinkin inho ja halveksunta muita ihmisiä kohtaan nousevat arvojen ja maailmankatsomuksen erilaisuudesta. Vastavasti myönteisten sosiaalisten tunteiden, empatian ja sympatian, puute johtaa henkilöahmojen vierauden ja yksinäisyyden kokemuksiin.

Empatia kytkeytyy vierauden kokemukseen samastumisen kautta. Salminen (2011) on esimerkiksi tarkastellut, miten Brechtin *Kerjäläisopperassa* vieraannuttamiseksi empatian mahdollisuus torjutaan. Brechtin teatterin ohella modernismia ylipäättään on pidetty kaunokirjallisuuden suuntauksena, joka on selvimmin kääntänyt selkensä empatialle ja esimerkiksi samastuttaville henkilöahmoille (Keen 2007: 58).<sup>24</sup> *Kävelymusiikissa* voi nähdä, miten kielelliset hämärtämisen ja vieraannuttamisen keinot rakentavat teoksen kuvaamia vierauden kokemuksia: yksityisten maailmojen erilaisuus ja kohtaamattomuus johtaa henkilöahmojen yksinäisyyden ja vierauden kokemuksiin.

---

<sup>23</sup> Yksi kysymyksen ensimmäisistä esittäjistä on T. W. Adorno, mutta sitä ovat hänen jälkeensä pohtineet monet muutkin (Hökkä 1991: 287).

<sup>24</sup> Tarkastellessaan länsimaisen kirjallisuuden historiaa kerronnallisen empatian näkökulmasta Keen kuitenkin toteaa, että vaikka modernismin vieraannuttavat kerrontakeinot ensi silmäyksellä tuntuvat estävän lukijan samastumisen henkilöahmoihin ja kerronnallisen empatian toteutumisen, näin ei kuitenkaan ole, vaan modernismin tavat kuvata ihmismieltä sisältäpäin enemmänkin avaavat aivan uudenlaisia kerronnallisen empatian mahdollisuuksia (Keen 2007: 58).

### 3.4 Nonverbaali empatia ja eläytyminen

Vaikka monissa *Kävelymusiikin* novelleissa toiset ihmiset tuntuvat etäisiltä, vierailta ja jopa vihamielisiltä, novellien henkilöhahmot löytävät kuitenkin myönteisiä ja lohdullisia vuorovaikutussuhteita eläinten kanssa. Erityisesti näin on ensimmäisessä osassa ”Omistus virtahevolle”, jonka nimi jo paljastaa eläinten merkityksellisen roolin: osan novelleja ei ole omistettu tärkeälle ihmiselle, vaan tärkeälle eläimelle. Osan mottona on Karen Blixenin sitaatti, joka tiivistää ihmisten ja eläinten eron novelleissa:

Kun koko maailmassa on vain yksi ainoa ihminen, johon on kiintynyt ja se on apina ja se sitten kuolee, niin se on murheellista. – Karen Blixen (KPV: 131.)

Sitaatissa ainoa ”ihminen”, johon kertoja on kiintynyt, on eläin. Näin on myös monessa *Kävelymusiikin* ensimmäisen osan novellissa. ”Samuelissa” päähenkilön paras ystävä on Samuel-kissa, ja ”Hippopotamuksessa” merkittävin olento minäkertojan elämässä on virtahepo Hra Hippopotamus. Karen Blixen -sitaatti myös purkaa ihmisten ja eläinten välistä erontekoa, kun rakasta apinaa kutsutaan ”ihmiseksi” ja nostetaan se maailman kaikkien ihmisten yli. Mannerin novellien henkilöiden suhde toisiin ihmisiin ja eläimiin on läpi teoksen vastaavalla tavalla käänteinen ja jännitteinen. Tässä alaluvussa tarkastelen, millaisia päähenkilöiden vuorovaikutustilanteet eläinten kanssa ovat, miten näissä kohtaamisissa näkyy empatia ja millaisia tunteita niihin liittyy. Samalla pohdin myös teoksen ihmiskäsitystä ja novellien merkityksellisyyden kokemuksia.

Monissa ”Omistus virtahevoille” -osan novelleissa päähenkilöt kokevat kiintymystä ja läheisyyttä eläimiä kohtaan. ”Samuelissa” pienen pojan arki on pelottavaa ja ahdistavaa, koska isä juo ja on väkivaltainen ja vanhemmat riitelevät. Pelko kuitenkin puolittuu, kun taloon saapuu kulkukissa Samuel, jonka kanssa poika ystävyytyy. Pojan ja kissan välille kehittyy erityinen kiintymys ja rakkaus:

”Poika upotti kasvonsa kissan turkkiin ja tunsi syvän lämpimän turvallisuuden, jonka kaukaisesta kokemuksesta hän muisti enää kaipauksen. Ja hän oli onnellinen ja rakasti kissaa enemmän kuin ketään toista olentoa maailmassa.” (KPV: 134.)

Fyysinen läheisyys ja kissan halaamiseen liittyvä lämpö ja turvallisuuden kokemus yhdistyvät pojan mielessä hämärin muistikuvien äidin rakkauteen ja huolenpitoon varhaislapsuudessa, johon novellin alussa viitataan kuvaamalla äitiä lämpönä ja läheisyytenä: ”Tähän maailmaan ei kuulunut värejä eikä iloisia yksityiskohtia, mutta siihen kuului Äiti. Äidillä oli kolme osaa: ruumis, varjo ja ääni. Ruumis oli lämmin ja läheinen, ääni tuli

jostakin hyvin korkealta, ja varjo liitti nämä molemmat yhteen, olematta itse oikein ai-neellinen.” (KPV: 133.) Kissan lämpimän turkin herättämän turvallisuuden tunteen voi nähdä tunnemuistona, joka synnyttää uudelleen jo unohdettuihin varhaislapsuuden koke-muksiin liittyviä tunnekokemuksia. Hogan mainitsee tunnemuistot yhtenä mahdollisena empatian herättäjänä. (Hogan 2011: 51.) Novellissa tunnemuiston aktivoimat varhaislap-suuden myönteiset tunteet voi nähdä vahvistavan pojan ja kissan välistä empatiaa. Muisto äidin ruumiin lämmöstä ja turvallisuuden kokemus on teoksen ainoita kohtia, joissa voi nähdä kiintymystä ihmisten välisissä suhteissa, mutta sekin sijoittuu jo kadonneeseen var-haislapsuuteen. Päähenkilöiden kääntyminen pois aikuisten maailmasta mielikuvituksen ja eläinten maailmoihin liittyy myös varhaislapsuuden maailman kaipuuseen.

Kiintymyksen tunteen lisäksi ”Omistus virtahevolle” -osan novelleissa ih-misten ja eläinten välisissä suhteissa on suoraa empaattisuutta: toisen tunteen jakamista. Esimerkiksi ”Hippopotamuksessa” minäkertoja toteaa: ”Tunsin häntä kohtaan harrasta kunnioitusta, kiitollisuuttakin, koska hän oli tullut jakamaan yksinäisyyteni.” (KPV: 144.) Toisten ihmisten kohtaamisiin liittyvä vieraus ja yksinäisyys hälvenevät, kun minäkertoja saa elämäänsä Hra Hippopotamuksen. Minäkertoja kokee virtahevon olevan empaattinen häntä kohtaan: virtahevon katseessa on myötätuntoa (KPV: 147) ja eläin yrittää auttaa ja opettaa minäkertojaa sekä vähentää tämän yksinäisyyttä ja ahdistusta. Minäkertojan ja Hra Hippopotamuksen suhteessa empatia ei jää vain toisen tilanteen herättämiksi tun-teiksi, vaan siinä näkyy myös sympatiaa, epätsekästä halua toimia toisen hyväksi.

Vastaavasti myös minäkertoja pyrkii toimimaan virtahepoa kohtaan em-paattisesti ja sympaattisesti. Hän yrittää ymmärtää virtahevon tunteita ja ajatuksia, mikä konkretisoituu minäkertojan kielitieteellisissä pohdinnoissa ja virtahevon kerakekielen opettelussa. Kielimuurin ja virtahevon vähäsanaisuuden takia ymmärrys on välillä häily-vää, mutta pyrkimys siihen on aito. Minäkertoja pyrkii myös auttamaan virtahepoa ja te-kemään tämän olon mahdollisimman mukavaksi ja turvalliseksi: novellin alussa hän au-liisti tarjoaa virtahevolle turvapaikan ja yrittää selvittää, mitä virtahevot syövät (KPV: 141). Minäkertoja on myös huolissaan virtahevon sairastumisesta, kun tämä haluaa nuk-kua kylpyammeessa (KPV: 145). Halu huolehtia toinen toisistaan on siis ”Hippopota-muksessa” molemminpuolista ja tunneside lämmin. Myös aivan novellin lopussa, kun pieni virtahepo tupsahtaa minäkertojan hameen alle, hän kokee, että tämä pieni virtahepo ymmärtää ja suojelee häntä: ”Koko illan se töpsötti hameenhelmani alla, näkymättömänä mutta uskollisena, kuten vain olento joka on kaltaiseni ja ymmärtää minua; kuin suoje-lushenki.” (KPV: 149.).



Empaattinen toisen tunteiden jakaminen ja nonverbaali ymmärrys ihmisen ja eläimen välillä näkyy myös ”Samuelissa”. Poika ja Samuel-kissa eivät pelkästään ymmärrä toisiaan ja tunne samoja tunteita, vaan he myös jakavat samat ajatukset ja unet: ”He saattoivat seurustella tuntikausia keskenään. He eivät puhuneet paljon, mutta ymmärsivät toisiaan, kuten vain olennot, jotka ajattelevat samoja ajatuksia ja näkevät samoja unia.” (KPV: 134.) Poika ja kissa jakavat saman yksityisen maailman. Tästä intersubjektivisuuden kokemuksesta tekee erityisen vahvan se, että kyseessä on sekä tietoisien mielen tason, ajatusten, että ei-tietoisien mielen alueen, unien, jakaminen. Kielellisesti päähenkilön ja eläimen välinen intersubjektivisuus näkyy selvimmin ”Ratsastus”-novellissa, jossa monikon ensimmäisen persoonan kerronta yhdistää minäkertojan ja ratsuna olevan norsun mielet yhdeksi yhteistyötä tekeväksi kokonaisuudeksi:

Ratsastimme. Vastaamme tuli puita, jotka maistuivat makeammille kuin merenalaiset kasvit, ja pieniä apinoita jotka heittivät meitä kivillä. Norsu puri kivisen kuoren rikki, imi maidon ja ruiskutti suuhuni. Niin autoimme toisiamme, minä noudin puusta suuria hedelmiä, ja norsu murskasi ne hampaillaan. Ja taas me ratsastimme. (KPV: 183.)

Ihmisten välisissä vuorovaikutustilanteissa yksityiset maailmat olivat ymmärryksen rajoittajia, mutta vuorovaikutustilanteissa eläinten kanssa saman yksityisen maailman jakaminen mahdollistaa ymmärtämisen. Se ei olisi mahdollista aikuisten arkimaailmassa, jossa eläimillä ja ihmisillä ei ole yhteistä kieltä ja mahdollisuutta kommunikaatioon.

Eläimet ja niiden herättämät myönteiset tunnekokemukset kuuluvat juuri päähenkilöiden yksityisiin maailmoihin. ”Omistus virtahevoille” -osan novelleissa rakas eläin ja yksityinen maailma limittyvät. Kaikissa näissä novelleissa eläin myös menetetään ja samalla katoaa merkityksellisen tuntuinen ja usein onnensävytteinen yksityinen maailma. ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” -novellissa maailman ja eläinten menettäminen rinnastetaan eksplisiittisesti: ”Ja vaikka hän musiikin ja maailman loppuessa menetti kaikki eläimet, hän suri tätä virtahepoa eniten kaikista.” (KPV: 139.) Novellissa näkyy myös eläinten ja musiikin sävyttämisen yksityisen maailman ja arkitodellisuuden tunnekokemusten ero: alussa ”maailma oli iloton ja harmaa” (KPV: 136), sitten soiva hyrrä synnyttää virtahepoja täynnä olevan merkityksellisen maailman, jonka menettäminen aiheuttaa surua ja vierautta. Myös ”Samuelissa” novellin alussa kuvataan arkimaailma ankeaksi ja pelottavaksi. Samuelin ilmestyminen synnyttää pojan ja kissan yhteisen turvallisen ja onnellisen maailman, joka katoaa samalla, kun kissa katoaa.<sup>25</sup> Menetys saa pojan

---

<sup>25</sup> Novellin kissa vaikuttaa arkimaailmassakin todelliselta; vain sen turkin väreilyn henkiin herättämät savannieläimet siirtävät novellin fantastisen puolelle. *Tyttö taivaan laiturilla* -romaani antaa kuitenkin tulkintavaihtoehtoja, joiden mukaan Samuel-kissa itsessään voisi olla mielikuvituksen tuotetta: ”Säälinsä niin

surulliseksi, epätoivoiseksi ja kaipaavaksi: ”Kaksi päivää poika vietti kärsivällisen surun ja odotuksen vallassa, rukoili kiihkeästi, että Samuel palaisi, ja itki tyynynsä märäksi.” (KPV: 134.) Lopulta kun poika löytää kuoliaaksi pistetyn kissan raadon roskatynnyrin takaa, ahdistus ja suru kissan kuolemasta äityvät fyysiseksi pahaksi oloksi:

Kun poika tuli pihalta kadulle, hän ei tuntenut kiveystä jalkojensa alla. Hänen jalkapohjansa olivat kuolleet, oli kuin hän olisi kulkenut ilmassa.

Tultuaan kadunkulmaan hän alkoi voida pahoin, oksensi oksentamistaan, loputtomasti, kuin olisi tahtonut antaa ylen koko maailman. Harmaa kokkareinen tahna levisi katuojaan kuin aivot. (KPV: 134–135.)

Samuelin menettäminen saa pojan tunnettomaksi. Väkivaltaisesti tapetun rakkaan eläimen ruumin näkeminen ja poissaolon peruuttamattomuus on pojalle olemassaoloa väriyttävä kokemus. Oksennuksen vertautumisen aivoihin voi tulkita teoksen järjen ja eittietoisien mielen suhdetta pohtivassa kontekstissa pojan haluna oksentaa itsestään ulos pahan olon kanssa järkivetoinen ihmisyyttä. Katkelman voi nähdä myös äärimmäisen fyysisenä empatian kokemuksena: poika tuntee – niin hyvin kuin elävänä ja fyysisesti väkivaltaa kokematta pystyy – saman, miltä rakkaasta kissasta tuntui, kun se pistettiin kuoliaaksi. Eläimen ja maailman menettäminen aiheuttaa ruumiillista tunnettomuutta ja vierautta myös ”Kävelymusiikissa pienille virtahevoille”, jossa päähenkilö jää maailman pamah- taessa rikki johonkin välitilaan, jossa mikään ei ole enää entisensä:

Ja hän oli yksin, ja tähdet kitisivät kaukana hänen allaan, ja se teki hänen yksinäisyytensä ja erilaisuutensa vielä suuremmaksi. - - Hän tiesi että hänelle oli tapahtunut jotakin, että hän oli pudonnut avaruuteen tai avaruus tullut hänen sisäänsä ja täyttänyt hänet, ja häntä värisytti eikä hän tuntenut enää itseään. Hän katseli ja koetteli hämmästyneenä jäseniään aivan kuin vasta nyt olisi keksinyt olevansa aineellinen olento, ja hän vierasti niitä. Hän kaipasi kiihkeästi takaisin eläinten pariin ja rukoili sielunsa hädässä virtahepoa, pientä kymmenettä, joka oli murtautunut maailmanavaruuteen ja tullut kuolemattomaksi. (KPV: 139–140.)

Yksityisen maailman katoaminen on novellin päähenkilölle kokemus, jossa hän yhtäkkiä tiedostaa ruumiillisuutensa ja aineellisuutensa. Hän kaipaa takaisin fantastiseen metamorfoosien maailmaan ja maailman loppuun kävelleen ja kuolemattomaksi tulleen kymmenennen virtahevon luo. Ihmisenä oleminen on hänelle konkreettisen fyysisesti vierasta. Vasta yksityisen maailman menettäminen saa hänet tajuamaan sen. Näin fantastiset yksityiset maailmat korostavat entisestään vierauden ja sivullisuuden tunnetta, jota teoksen

---

kuin ikävänsäkin hän jakoi aina uskollisesti ja anteliaasti pienen kissansa kanssa, jonka nimi oli Samuel. Ei se ollut oikea kissa, se oli vain musta kanin nahkakaulus, sangen kulunut ja kapinen, mutta kun mieliala oli sovelias, se kävi mainiosti ihan oikeasta kissasta.” (TTL: 59.) Romaanin Leena myös nostaa kissansa ihmisten yläpuolelle lähes samoilla sanoilla kuin *Kävelymusiikissa* kuvataan kiintymystä eläimiin: ”Sinä olet paras ihminen maailmassa” (TTL: 59).

henkilöhahmot tuntevat kohdatessaan muita ihmisiä monissa yhteisesti jaettuun arkitodellisuuteen sijoittuvissa novelleissa. Nyt vieraus ei vain kohdistu toisiin ihmisiin, vaan omaan itseän ruumiillisena ihmislajin edustajana.

Maailman ja sen tärkeiden eläinten menetys saa henkilöt ymmärtämään myös sen, kuinka onnellisia he yksityisessä maailmassa olivat ja kuinka merkityksellisiä nämä maailmat olivat. Kaksi novelleista, ”Hippopotamus” ja ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” saa onnellisen päätöksen, kun kaivattu eläin palaa lopussa takaisin. Nimi-novellissa maailman laidan yli kävellyt Kymmenes palaa yöllä päähenkilön luo:

Yöllä Kymmenes tuli takaisin. Hän oli tuskin ennättänyt puristaa tyynyn korvilleen, kun hän tunsi miten suuri lämmin turvallinen, hieman kostea kuono nuuhkaisi hänen olkaansa ja joku kuiskasi käheällä syvällä sekavalla saksankielellä: zer zep zeleb zeleb. Hän kääntyi nopeasti ympäri ja syleili eläintä rajusti. Hän hyväili sen pieniä ryppyisiä silmiä ja pieniä sokkeloisia korvia ja nukahti viimein sen lämmintä, nopeasti tykyttävää kaulaa vasten, putosi jonnekin hyvin syvälle.

Sen jälkeen hänen ei tarvinnut olla yksin. Oli virtahepo, linnut, laulut; hirveä kauneus. (KPV: 140.)

Kymmenes virtahepo toimii tässä novellissa samalla tavalla turvantuojana kuin kissa ”Samuelissa” ja yksinäisyyden hälventäjänä kuin virtahepo ”Hippopotamuksessa”. Kiintymyksen osoitus on fyysistä; virtahevon sanat jäävät sekavaksi käsittämättömäksi saksaksi. Se ei vähennä tunnetason ymmärrystä tytön ja virtahevon välillä. Kaivatun virtahevon kohtaaminen on raju ja ruumiillinen: päähenkilö ikään kuin haluaa fyysisesti tunteamalla varmistaa, että rakas virtahepo on todella siinä vieressä aineellisena ja elävänä. Ihmisen keho tuntuu hänestä vieraalta ja kummalliselta, mutta eläimen koskettaminen, syleily ja hyväily tuntuvat hyvältä ja eläimen aineellisuus ja elävyys ”nopeasti tykyttävää kaulaa” ja ”lämmintä turvallista kostea kuonoa” myöten turvalliselta.

Virtahepoja on tulkittu Mannerin tuotannossa eroottisina motiiveina, jotka muusallisina hahmoina liittyvät myös taiteelliseen luovuuteen (Hollsten 1995: 43–44; Hökkä 1991: 66). ”Hippopotamuksessa” päähenkilön rakkaus eläintä kohtaan on novelleista selkeimmin tulkittavissa romanttiseksi tai eroottiseksi rakkaudeksi. Virtahevon nimi Hra Hippopotamus vihjaa tämän olevan mies. Samoin myöhemmin minäkertoja kuvaa Hra Hippopotamusta ”tahdikkaaksi herrasmieheksi”, kun tämä ei suostunut jakamaan makuuhuonetta hänen kanssaan suojellakseen minäkertojaa ikäviltä juoruilta (KPV: 145). Novellin lopussa, kun minäkertoja suree menettämäänsä virtahepoa, hän kuvaa tunteitaan rakkaudeksi: ”Mutta tuo kaikki ei minua auta onnettomassa rakkaudessani. Kaikki pahat puheet eivät minua auta. Miksi hän oli minut hylännyt?” (KPV: 148.) Aivan lopussa, kun

pieni virtahepo palaa juhlissa minäkertojan hameen alle, virtahepo toimii sosiaalisen ja seksuaalisen itsevarmuuden tuojana:

Sinä iltana olin onnellinen. Tavallisesti minulla on naamiaisissa yksinäistä ja ikävää; nyt sain ilman kautta salaperäisellä tavalla hymyjä ja toivotuksia, houkuttavia kutsuja. Luottavaisena liikuin saksofonien keltaisissa aalloissa ja vastasin sanattomiin viesteihin. Kaikilla oli tarkoitus, jokainen merkitsi outoa epätodellista onnea; siitä tuli todellinen, jos tahdoin. (KPV: 149.)

Vaikka virtahepo ei juhlien jälkeen palaa enää aineellisena minäkertojan luo, säilyy pienen virtahevon mukanaan tuoma onni, luottamus ja varmuus virtahevon kaulanauhan muodossa: ”Kotiin tultuani panin virtahevon kaulanauhan vasempaan nilkkaani, se tuo onnea, suojelee minua, siinä on virran henki. Jos kadotan sen, menetän jotakin sanomattonta, myötätunnon ja ruutuihin kudotun musiikin. Oikeastaan olen sen jälkeen kuollut.” (KPV: 149.) ”Hippopotamuksessa” ja ”Kävelymusiikissa pienille virtahevoille” pienen virtahevon paluu novellin lopussa palauttaa siis onnen ja merkityksellisyyden tunteet ja varmistaa päähenkilöille, ettei heidän kokemansa kummallinen maailma ollut pelkkää kuvitelmaa eikä siksi elämä jää merkityksettömäksi.

”Omistus virtahevolle” -osan novelleissa eläinten ja ihmisten roolit kääntyvät kiinnostavasti ylösalaisin. Sen lisäksi, että eläimet nostetaan ihmisiä tärkeämmiksi ja rakkaammiksi olennoiksi, ne kuvataan inhimillisempinä kuin ihmiset. Muut ihmiset jäävät novelleiden päähenkilöille etäisiksi. Heidät näytetään aggressiivisina, kuten isä ”Samuelissa”, tai järkevyytensä rajoittamina, kuten ”Hippopotamuksen” minäkertojan työtoverit. ”Elephas pumilioissa” toiset ihmiset jopa nähdään käärmemäisenä massana. Samuel-kissaan ja Hra Hippopotamukseen sen sijaan on liitetty ihmismäisiä piirteitä: sivistyneisyys ja ajattelu. Novellien kertojat kuvaavat näitä eläimiä arvostavasti ja ihailen, kun taas suhtautuminen toisiin ihmisiin on monissa novelleissa alentuvaa. Esimerkiksi ”Samuelin” kertoja kuvaa kissan ylvääksi ja älykkääksi: ”Joskus kissa hyppäsi ikkunalaudalle ja katsoi ylös jäykkänä ja liikkumattomana kuin sfinksi. Se ajatteli.” (KPV: 134.)

Ajattelua on pidetty ihmisiä ja eläimiä erottavana piirteenä. Järjen antaminen novelleissa eläimille purkaa ihmisten ja eläinten eroa. Myös Hra Hippopotamuksen kuvataan harjoittavan tietoisista korkean tason kognitiivista toimintaa: hän analysoi T. S. Eliotin runoja ja kirjoittaa niihin reunamerkintöjä, soittaa itse säveltämäänsä pianokappaletta sekä ”mediteeraa” ja pohtii filosofisia kysymyksiä. Novellin minäkertoja selvästi arvostaa Hra Hippopotamusta. Hän esimerkiksi suunnittelee julkaisevansa tämän Eliot-kommentaarin ja toistelee, miten käytännöllisesti, järjestelmällisesti ja siististi Hra Hippopotamus hoitaa monia asioita, joita hän itse ei osaisi hoitaa yhtä hyvin. Myös Hra Hippopotamuksen siivous- ja kodinhoitotaidot tekevät tästä hyvin ihmismäisen. Eläimelliset

tavat tulevat ilmi vain halussa nukkua kosteassa kylpyammeessa.

Sen lisäksi, että älykkyys nostetaan novellien eläinten olennaiseksi piirteeksi, korostetaan vastaavasti ihmisten järjen puutteellisuutta. Varsinkin ”Hippopotamuksen” minäkertoja on korostetun ymmällään koko novellin ajan. Hän yrittää keksiä tapahtumille järkipäistä selitystä, vaikka samalla tajuaa, että virtahevon olemassaolo on hänen käsityskykynsä ulottumattomissa: ”En ymmärtänyt mitään tästä kaikesta. Kuitenkin järkeni, joka on aina ymmällään ja onneton ja vaatii selitystä kaikkeen.” (KPV: 147). Katkelmassa järkeä kuvataan kahdella tunnetilalla: se on hämmentynyt ja onneton. Näiden kielteisten tunnetilojen liittäminen järkeen tiivistää teoksen perusajatuksen siitä, että järkensä kahlitsema ihminen ei voi ymmärtää todellisuutta sen täydessä luonteessa eikä siksi tavoita onnea. *Kävelymusiikissa* pyritäänkin etsimään tapoja nähdä enemmän, jopa sitä, mikä ei ole näkyvää ja konkreettista. Yksityisten maailmojen ja eläimiin liittyvien vuorovaikutussuhteiden tarkastelu osoittaa, että syvempi näkeminen vaatii kognition laajentamista – tai ihan vain sen koko laajuuden käyttöön ottamista. Novellien henkilöt saavuttavat merkityksellisyyden ja onnen kokemuksia, kun he antavat tilaa aisteille, intuitiolle, assosiaatioille, kuvitelmille ja unille. Tässä teoksen tausta-ajatuksessa on nähtävissä samaa kuin surrealismin toisen todellisuuden tavoittelussa, mutta laajempaan ja mihinkään yksittäiseen avantgardistiseen liikkeeseen sitoutumatta.

Eläinten ja ihmisten roolien kääntäminen näkyy muissakin sotien jälkeisissä fantasian keinoja hyödyntävissä modernistisissä teksteissä. Esimerkiksi Lauri Viidan *Kukunorissa* (1949) peikkolapset Kukunor ja Kalahari järkeilevät paljon ja pohtivat älyyn liittyviä kysymyksiä. Usein teemaa käsitellään muodonmuutosaiheen kautta. Tunnetuin moderni metamorfoositeksti on Franz Kafkan ”Muodonmuutos” (1915), jossa mies eräänä aamuna herää syöpäläisenä. Myös Pentti Holappa käsitteli novellikokoelmassaan *Muodonmuutoksia* (1959) erilaisia metamorfooseja. Novellissa ”Boman” (=B) koira kokee metamorfoosin: ensinnäkin se on personifioitu ihmismäiseksi ja novellin lopussa se vielä kasvattaa tahdonvoimallaan itselleen siivet. Kaksi vuotta *Kävelymusiikin* jälkeen julkaistu ”Boman” on kuin *Kävelymusiikin* eläinnovellien sisarteksti. Aivan kuten ”Hippopotamuksessa” ja ”Samuelissa”, päähenkilö saa yllättäen kotiinsa kodittoman eläimen, jolle haluaa tarjota turvapaikan. Samuelin ja Hra Hippopotamuksen tapaan Boman-koira jakaa päähenkilön yksinäisyyden ja personifioituu: se osaa lukea, puhua ja vaikuttaa päähenkilöä älykkäämmältä. Ihmismäisen Bomanin voi tulkita kuuluvan minäkertojan yksityiseen maailmaan; muut ihmiset näkevät sen aivan tavallisena koirana. Minäkertojan li-

säksi vain pieni Pertti-poika ystävystyy Bomanin kanssa ja näkee koiran erityislaatuisuuden. Pertin ja Bomanin suhde vastaa Samuel-kissan ja pojan suhdetta: Boman jakaa Pertin yksinäisyyden ja tuo lohtua ankeaan arkeen. Myös heidän jaettua yhteistä maailmaansa kuvataan samaan tapaan kuin *Kävelymusiikissa*: ”Ja molempien mielikuvituksella oli sama suunta.” (B: 30.) Lisäksi ”Bomanin” loppu muistuttaa ”Omistus virtahevolle” -osan novelleja: lopussa minäkertoja löytää kuoliaaksi ammutun verisen koiran ovensa takaa.

”Bomanissa” eläimen ja ihmisen roolit kääntyvät ylösalaisin vielä *Kävelymusiikin* novelleja eksplisiittisemmin. Novelli alkaa minäkertojaihmissen ja Boman-koiran suhteen problematisoinnilla: ”Voisin aloittaa kertomuksen sanoen: Omistin kerran Boman-nimisen koiran. Mutta yhtä hyvin voisin alkaa: Kerran minut omisti Boman.” (B: 7.) Boman myös kyseenalaistaa ihmisten järkevyyden moneen otteeseen, mutta pitää itseään samaan aikaan älykkäänä. Koira esimerkiksi arvostaa minäkertojaa, mutta ei tämän ihmismäisyyden takia: ”Toisinaan melkein unohdan, että sinä olet ihminen. En pitäisi mahdottomana sitä, että jonain päivänä alkaisit ajatella.” (B: 22.) Ihmisen älyn pienuus tulee vastaavalla tavalla esiin *Kävelymusiikin* viimeisen osan novellissa ”Ratsastus”, jossa luoja jumalahahmo suhtautuu pessimistisesti luomiinsa ihmisiin: heidän hyveensä on ”so-pivaisuutta”, heidän tahtonsa ”ei ole suuri, mutta yhtä kaikki kiusallinen” ja vaarallisinta heissä on, että he ”osaavat ajatella heikoilla limaisilla aivoillaan” (KPV: 184–185).

Eläinten ja ihmisten roolien kääntäminen kyseenalaistaa eläinten ja ihmisten välisen eronteon. Ihmishahmojen älykkyyden ja järjen kritisointi liittyy teoksen teemaan järkipärisen ajattelun riittämättömydestä. Kiinnostavaa on myös se, miten empatia näkyy novelleissa ihmisten ja eläinten välisissä suhteissa nonverbaalina yhteytenä, mutta ihmisten keskinäisistä suhteista se puuttuu, vaikka yhteinen kieli voisi tehdä sen kokemisesta ja näyttämisestä helpompaa kuin eläinten kanssa. *Hopeapeili*-lehdessä vuonna 1966 julkaistussa novellissa ”Tomu ja usva” päähenkilö painottaa juuri nonverbaalia yhteyttä, kun hän kertoo, miksi kokee empatiaa, läheisyyttä ja ymmärrystä enemmän eläinten kuin ihmisten kanssa:

Vain eläimillä on täydellinen kyky tajuta toisen tunteet ja suhtautua niihin luottavaisesti ja konstailematta, kellään ihmisellä hän ei ollut tavannut mitään sellaista. Juuri siksi hän piti eläimistä, että ne tajusivat välittömästi, ilman sanojen keinotekoisia siltoja, aivan kuin alitajunta olisi ollut osaksi yhteinen. (Manner 2003: 422.)

Päähenkilö painottaa nonverbaalia empatiaa ja näkee sanat ”keinotekoisina”, aitoa ja vaistonvaraista ymmärrystä rajoittavina. Katkelmassa näkyy myös ajatus eläimen kanssa jaetusta alitajunnasta, mikä vastaa *Kävelymusiikin* jaettuja yksityisiä maailmoja, joissa vuorovaikutus ihmisen ja eläinten välillä tapahtuu usein ilman yhteistä kieltä ja jotka voi

tulkita sijoittuvan alitajunnan tai muille ei-rationaalisille mielen alueille.

Empatiaa on yleensä pidetty ensisijaisesti inhimillisenä kykynä ja sen puute on usein liitetty jollain tavalla epäinhimilliseen, sivistymättömään tai vaaralliseen käytökseen, kuten rikollisuuteen, mielisairauksiin, tai ei-inhimillisiin hahmoihin, kuten robotteihin tai kyborgeihin (Keen 2007: 6–10). Lähtökohtaisesti empatiaa ei myöskään mielletä eläinten kyvyksi, vaikka esimerkiksi joidenkin kädellisten eläinlajien, kuten simpanssien, on ehdotettu pystyvän empaattiseen toimintaan (Damasio 2010: 126; Herlin & Visapää 2011: 10). Empatian osoittamisen ihmisten ja eläinten välisissä suhteissa ja empatian torjumisen ihmisten välisissä suhteissa voi nähdä yhtenä keinona kääntää ihmisten ja eläinten rooleja ylösalaisin ja siten purkaa käsitystä, jossa ihmiset nähdään älynsä ja tunteidensa ansiosta eläinten yläpuolella.

Empatian liittyminen juuri eläinten kohtaamisiin myös sitoo teoksen empatiakäsitteen alkujuurille. Empatian käsite juontaa juurensa romantiikan *Einfühlung*-käsitteestä, joka kuvasi ihmisen kykyä eläytyä muun muassa taiteisiin. ”*Einfühlung* oli romantiikan ajan ajattelijoille, kuten Herderille ja Humboldtille, osoitus nopeasti kehkeytyvän luonnontieteellisen ajattelun riittämättömyydestä. Eläytymisen kyky nimittäin todisti, että luonto ei ole vain luokiksi jaottuvaa todellisuutta, vaan sillä on lisäksi ’spirituaalinen’ ulottuvuus, jonka voi tavoittaa ainoastaan eläytymällä, ei analyyttisen ajattelun taikka tutkimuksen kautta.” (Herlin & Visapää 2011: 13.) Näin eläimiin liittyvän empatian voi nähdä yhtenä rationaalisen ajattelun ylivaltaa kritisoivana ja luonnon laajempaan ymmärtämiseen pyrkivänä piirteenä. *Kävelymusiikissa* eläydytään eläimiin, musiikkiin, runoilijoiden hämärään kieleen – luontoon ja taiteisiin, mutta ei toisten ihmisten kokemuksiin.

Novellien eläimet, empatian tuottajat ja antajat, kuuluvat päähenkilöiden yksityisiin maailmoihin. Toisissa novelleissa eläimet, kuten virtahevot novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” tai norsu ”*Elephas pumilion*” alussa, kuuluvat selvästi mielikuvituksen tai unen maailmoihin. Toisissa novelleissa tulkinta eläimen olemassaolon kuvitteellisuuden ja todellisuuden asteesta jää auki, kuten Samuel-kissan ja Hra Hippopotamuksen tapauksissa. Jos eläimiin liittyvän empatian tulkitsee kohdistuvan jollain tavalla kuvitteellisiin hahmoihin, voi empatian tunteen rinnastaa lukijan kaunokirjallisten teosten hahmoja kohtaan kokemaan empatiaan. Lyytikäinen (2016: 47) rinnastaa kuviteluun perustuvat tunteet ja lukijan fiktiivisiin hahmoihin kohdistamat tunteet, sillä niitä molempia yhdistää tieto siitä, että tunnetta ei tuota toinen ihminen vaan kuviteltu hahmo. Hogan (2011: 276) käyttää kaunokirjallisten hahmojen myötäelämisestä termiä *esteettinen empatia* ja Keen (2007) puhuu *kerronnallisesta empatiasta*. Molemmat käsitteet

eroavat todellisten ihmissuhteiden empatiasta siinä, että ne eivät voi johtaa toimintaan, sillä lukija ei pysty auttamaan kaunokirjallisia hahmoja, vaikka hän kuinka haluaisi toimia sympaattisesti. Jos *Kävelymusiikin* empatian kokemukset tulkitsee lähinnä vain esteettiseksi empatiaksi, korostaa se entisestään novellien päähenkilöiden yksinäisyyden ja vierauden kokemusta arkitodellisuudessa ja toisten ihmisten parissa. Eläinten herättämän empatian tulkitseminen esteettiseksi empatiaksi tukee myös teoksen kielen ja kirjallisuuden roolia pohtivaa teemaa. Vahvat myönteiset tunnekokemukset niin mielikuvituksellisissa eläimiä täynnä olevissa maailmoissa kuin hämäreiden selkeitä merkityksiä pakenevien tekstien äärellä, kuten sanskriittia tai runoilijoiden kieltä lukiessa (KPV: 129), kuvaavat kaunokirjallisuuden erityisestä kykyä luoda tunnetason merkityksellisyyden kokemuksia.

*Kävelymusiikkia* käsittelee esteettistä eri taidemuotoihin, kuten kaunokirjallisuuteen ja musiikkiin, eläytymistä monissa novelleissa.<sup>26</sup> Henkilöhahmot lukevat niin kummallisia merkkejä ja tähtien kirjoitusta kuin todellisten kirjailijoiden tekstejä sekä kuuntelevat musiikkikappaleita. Jos kuvitteelliset maailmat tulkitsee henkilöhahmojen kuvitelmiiksi, nekin ovat eräänlaista fiktiota ja siten niihinkin uppoutumisen voi nähdä eräänlaisena esteettisenä kokemuksena. Rita Felski (2008: 54) kuvaa tekstiin uppoutumista, lumoutumista tekstistä, selittämättömäksi intensiiviseksi kokemukseksi, joka hämentää uskoa yksilön rationaalisuuteen ja autonomiaan. Lumoutumisen kokemus on sanoin kuvaamaton ja arvoituksellinen eikä aukea rationaalisella analyysillä; sen intensiivisyyttä on verrattu uneksimiseen tai päihtymykseen (mt. 55–56). Esimerkiksi niminovelissa musiikin kuuntelun kokemusta kuvataan juuri lumoutumiseksi ja oman tahdon menetykseksi: ”Ja musiikin ja heidän järkyttyneen mielikuvituksensa yhteistyössä syntyi maailma, jossa he vaelsivat lumoutuneina ja peloissaan ja omaa tahtoa vailla.” (KPV: 138.) Felskin (mt. 76) mukaan juuri lumoutuminen on yksi syistä, joiden takia ihmiset lukevat: he haluavat päästä irti minästä ja tulla vedetyksi toisenlaiseen tietämisen tilaan, joka on tosin usein kielteisesti liitetty lapselliseen tai primitiiviseen.<sup>27</sup> *Kävelymusiikin* monet esteettiset eläytymisen kokemukset tuntuvatkin juuri havainnollistavan vastaavaa uppoutumisen ja lumoutumisen kokemusta, jossa lukemisen rationaalisuuden sijasta

---

<sup>26</sup> Esteettisiä kokemuksia käsitellään myös Mannerin eri lehdissä julkaistuissa novelleissa. Esimerkiksi novellissa ”Antikvariaatissa” (*Parnasso* 1963) kuvataan päähenkilön vahvoja tunnekokemuksia antikvarista löytämiensä vanhojen taulujen ja kirjoitusten äärellä. Novellissa ”Kuudes huone” (*Teekkari* 1963) puolestaan kuvataan kummallista linnaa, jonka kuusi erilaista huonetta ovat täynnä erilaisia maalauksia ja kirjoituksia, jotka herättävät päähenkilön pohtimaan muun muassa kielen ja yhteiskunnan luonnetta.

<sup>27</sup> Felski (2008: 53, 76) mainitsee, että teksteistä lumoutumiseen on usein suhtauduttu ennakkoluuloisesti ja vähätellen, esimerkiksi on paheksuttu naisten taipumusta uppoutua romaaneihin, minkä on ajateltu johdettavan toden, kuvitelmien ja toiveiden sekoittumiseen, ja siksi lumoutumista ei ole vielä tutkittu kunnolla.



olennaista on selittämätön ja hämmentävä tunnekokemus, jossa irrottaudutaan järkikeskeisestä tavasta katsoa maailmaa.

E erityisen vahvasti novelleissa uppoudutaan musiikkiin, minkä voi nähdä yrityksenä kokeilla ja pohtia muunlaisia, kuin perinteisen kielellisiä merkityksen muodostumisen tapoja. Musiikki ja sen herättämät kuvitteelliset maailmat tuovat lohtua ja onnea absurdiin todellisuuteen, mikä suhteutuu kiinnostavasti eksistentiaalistien, varsinkin Sartren taidekäsityksiin. Sartren *Inhossa* Roquentinin pelastaa, tosin vain hetkellisesti, inhon ja maailman mielettömyyden kokemuksilta yhden tietyn musiikkikappaleen kuunteleminen lähikahvilassa:

Kuului vain neekerinainen laulu. Samassa tunsin ruumiini lujittuvan ja Kuvotuksen haihtuvan tyhjiin. - - Melodian kuluessa soiva muuttumattomuuden tuntu laajeni ja paisui kuin pilvenlonka. Sen metallinen kuulto täytti koko salin paiskaten viheliäisen aikamme murskaksi seinää vasten. Olen sävelten *sisässä*. (*Inho* 1981: 37.)

*Inhon* musiikin kuuntelemisen kokemus vastaa *Kävelymusiikin* musiikkikuvauksia: tässäkin musiikki laajenee koko tilaan niin, että lopulta kuulija kokee olevansa fyysisesti musiikin sisällä. Wilson (1958: 23) on todennut juuri tämän esteettisen elämyksen, taidekokemuksen tuovan Sartrella järjestystä maailman kaaokseen. Romaanin lopussa Roquentin ryhtyykin kirjoittamaan romaania, sillä hän uskoo, että ehkä taide voisi olla ainoa asia, jolla hän saa merkityksellisyyttä mielettömään maailmaan.

*Kävelymusiikin* maailmojen, niiden välisen jännitteen ja niihin liittyvien tunteiden tarkastelu osoittaa, miten novelleissa pohditaan ahdistavan vierauden ja onnellisen samastumisen suhdetta. Eläinten ja ihmisten roolit kääntyvät novelleissa ylösalaisin, minkä kautta puretaan ihmisen ja luonnon sekä toisaalta järkitiedon ja kehollisen tunnetiedon erottelua. Samalla pohditaan kielen ja erilaisten taidekokemusten kykyä välittää merkityksiä. Tavallisesti kieli toimii vuorovaikutuksen välineenä sekä kommunikaation ja ymmärryksen mahdollistajana, mutta monissa *Kävelymusiikin* novelleissa kieltä käytetäänkin loukkaamiseen tai muuhun epäempaattiseen kommunikaatioon, kun taas ymmärryksen ja empatian kokemukset syntyvät usein ei-kielellisesti, kehollisesti tai taidekokemukseen uppoutumisesta.

## 4 Järjetön juoni

*Kävelymusiikin* novellit rakentuvat monenlaisista yksityisistä kuvitteellisista maailmoista, joista suurin osa on fantastisia, nonsensisia, surrealistisia tai muilla tavoin vieraita ja hämmennystä herättäviä. Samoin novellien arkitodellisuus näyttäytyy toisinaan yhtä vieraana ja hämäränä kuin kuvitteelliset maailmat. Tarkastelen tässä pääluvussa, miten novellien juonet ja rakentuminen tekevät teoksen maailmoista mielettömän oloisia ja millaisen kuvan novellit antavat juonen ja rakenteen kautta ihmisen mielestä ja merkityksellisyyden katoamisen tai löytymisen kokemuksesta modernissa maailmassa. Novellien rakentumisen tarkastelu avaa myös teoksen aika- ja kielikäsityksiä.

### 4.1 Matkalla virrassa

*Kävelymusiikin* novelleissa kävellään, kontataan, tanssitaan ja ratsastetaan, ollaan liikkeessä tai jonkinlaisella matkalla, vaikka määränpää on usein tuntematon. Novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” kahlataan musiikin virran mukana ja kontataan ylös alas musiikin sinisiä kukkuloita kohti maailmanloppua. ”Elephas pumiliossa” matkataan ensin kaupunkiin ostamaan norsua ja lopuksi paetaan sieltä varastetun norsun kanssa. Novellissa ”Keskusasemalla” kuljetaan kummalliseksi muuttuneessa kaupungissa baarista saunaan, josta paetaan kauhun ja kellojen soiton pakottamana. Viimeinen osa ”Ratsastus” alkaa ja loppuu matkanteon ympärille rakentuvilla novelleilla: ”Ratsastus”-novellissa luojajumalahahmo ratsastaa erilaisilla eläimillä maisemassa, jota hän ratsastaessaan luo. Viimeisessä novellissa ”Matka” Laotse kulkee loppuelämänsä mittaista matkaa kohti hiljaisuutta, tyhjyyttä, pyhää.

*Kävelymusiikki* rakentuu matkanteon motiiville jopa vahvemmin kuin sen sisarteos *Tämä matka*, jossa matkan motiivi näkyy jo teoksen nimessä. Kyse voi olla pitkälti lajin erilaisuudesta: kun runojen matkanteko konkretisoituu, juonellistuu ja laajenee proosatilanteiksi, matkanteko nousee juonta keskeisesti ohjaavana tekijänä selvemmin esiin. Monien novellien juoni soveltaa tien kronotooppia. Tien kronotooppi juontuu kreikkalaisen seikkailuromaanin perinteestä ja perustuu satunnaisille kohtaamisille. Siinä ajallinen eteneminen ja tiellä kulkeminen yhdistyvät aika-paikalliseksi juonta organisoivaksi

kokonaisuudeksi. (Bahtin 1979: 414.) *Kävelymusiikin* novelleissa satunnaiset kohtaamiset ovat perinteisiin tien kronotoopin ilmenemismuotoihin nähden korostetun epäloogisia, luonnonlakeja ylittäviä ja assosiativisia, mutta loppujen lopuksi hyvin merkityksellisiä. Siinä missä perinteisesti tiellä kohdataan monenlaista väkeä ja seikkailuja, modernissa romaanissa tiellä kohdataan omia psyykkisiä traumoja ja toiveita.

Ryanin (1991: 128) mukaan kaunokirjallisen teoksen juoni ei ole yksi tapahtumien linja, vaan yhtäaikaisten prosessien vuorovaikutusta. Juoni muodostuu usein henkilöhahmojen aikomusten maailmasta, jonka elementtejä ovat tavoitteet ja suunnitelmat (mt. 124). Vahvimpia juoneen vaikuttavia asioita ovat tavoitteiden saavuttamiseksi tietoisesti tehdyt toimet. Juoneen voivat lisäksi vaikuttaa sattumanvaraiset, ennustamattomat tapahtumat, kuten esimerkiksi luonnonvoimat tai sattuma. (Mt. 128.) Mannerin novelleissa juonet eivät rakennu tietoisista tavoitteista tai suunnitelmista vaan perustuvat korostuneesti sattumalle tai rakentuvat mielessä assosiaationomaisesti ympäristön vaikutuksesta, kuten ”Ratsastuksen” alussa:

Sitten ratsastin sarvikuonolla pitkin meren viivaa, eikä sekään ollut ihme, sillä saatoin pitää sarvesta kiinni. Ratsastimme kauan, ja pieni sarvikuono väsyi ja nukkui seisaallaan yön ja aamun ja meri hengitti oikealla puolellamme. Sitten maasto muuttui vaihtelevaksi, tuli pieniä vuoria ja pitkiä puita, ja ratsun sarvi alkoi venyä ja jalat kasvaa, jottei se olisi liian paljon eronnut maastosta. Ja meri vetäytyi pois ja kuono sai kärsän, jolla imeä vettä syvällä piilossa olevista kaivoista, ja niin minä synnytin norsun.

Ratsastimme. Vastaamme tuli puita, jotka maistuivat makeammille kuin merenalaiset kasvit, ja pieniä apinoita, jotka heittivät meitä kivillä. Ja kivet olivat hedelmiä, ja norsu puri kivisen kuoren rikki, imi maidon ja ruiskutti suuhuni. - -

Ja kaivot piiloutuivat meiltä, ja hän alkoi kerätä vettä varastoon nahkansa alle, ja niin syntyi kyttyrä. Tuli yhä kuumempaa, ja hän menetti kärsän ja sai tilalle tylyn uppiniskaisen luonnon, joka erämaassa on kuitenkin sangen tarpeellinen, ja ratsastimme ja kieleni paisui ja täytti koko kidan, enkä minä olisi voinut puhua vaikka olisin osannutkin. (KPV: 183–184.)

Assosiaationomaisessa etenemisessä ympäristö, liike ja määränpää ovat vuorovaikutuksessa ja vaikuttavat toinen toisiinsa. ”Ratsastus”-novellissa luoja Jumalahahmo kertoo, kuinka hän luo maailmaa. Maailman luominen on perusluonteeltaan tavoitteellista toimintaa: suunnittelemista, rakentamista, luomista. Tässä novellissa se näyttäytyy kuitenkin sattumanvaraisena ja passiivisena tekona. Vaikka maailma syntyy minäkertojan mielessä, hän tarkastelee hämmentyneenä uusia luonnonmuotoja ja eläimiä, joita hänen oma mielensä luo. Liikkuessaan ratsastamalla minäkertoja on jonkun toisen kyydissä, eikä matkan suunta tunnu olevan hänen tietoinen päätöksensä, vaan enemmän yhteistyötä, jossa eläin on yhtä aktiivinen toimija kuin ratsastaja. Tämä tulee ilmi esimerkiksi me-pronominin käytössä: minäkertoja yhdistää monikon ensimmäisellä persoonalla itsensä ja ratsun yhdeksi kokonaisuudeksi, joka kohtaa vastaan tulevat asiat yhdessä.

Muutenkin asiat tapahtuvat ja maailma muotoutuu novellissa paljolti minäkertojasta riippumatta. Novellissa kuvataan sattumanvaraisella matkalla esiin piirtyvää ympäristöä ja sen muutoksia toistuvilla lauseilla, joissa ei ole aktiivista subjektia toimijana: ”tuli pieniä vuoria ja pitkiä puita”, ”vastaamme tuli puita - - ja pieniä apinoita”, ”tuli kuumempaa” (KPV: 183). Minäkertojan sijasta luonto ja eläimet personifioidusti luovat itse itseään ja maisemaa ympärillä. Eläimissä ja luonnossa tapahtuu metamorfoosi toinen toisensa perään niiden sopeutuessa toinen toisiinsa: korkeat puut saavat sarvikuonon muuttumaan norsuksi mukautuakseen maastoon, ja kun norsu on imenyt vettä syvältä kaivoista, kaivot lopulta piiloutuvat, mikä pakottaa norsun muuttumaan dromedaariksi, jotta he selviäisivät sen vesivarastojen kanssa erämaasta. Vaikka eläimet tai luontokappaleet ovat lauseissa subjekteja, nekään eivät ole tietoisia toimijoita luomisessa, vaan katkelmassa kuvataan eläinten ruumiinosien tai maanmuotojen kehollisia muutoksia ilman, että selviää, kuka muutokset saa aikaan. Katkelman syy-seuraussuhteet ja metamorfoosit perustuvat lähes kokonaan assosiaatiolle. Sama näkyy aivan novellin alussa: meren kivistä tulee mieleen kilpikonnat, joiksi kivet muuttuvatkin samalla hetkellä, kun tämä assosiaatio pälkähtää minäkertojan mieleen.

Minäkertojan luomistyö ei olekaan tietoista, aktiivista toimintaa, vaan alitajuisista assosiaatioketjuille rakentuvaa tekemistä: hän luo maailmaa uneksimalla. Novellissa viitataan uneksimiseen useammassa kohdassa: ”Mutta näin unta merestä ja kuljin unen suuntaan, kunnes se toteutui.” (KPV: 183.) ”Sitten näin unta keitaasta, mutta se oli väärä heijastus. Ja kun monet unet olivat polttaneet silmäni enkä enää tiennyt, mikä oli unta, mikä hiekkaa, jätti dromedaari minut oman onneni nojaan.” (KPV: 184.) Luominen, joka yleensä mielletään mielen tietoiseksi toiminnaksi, on tässä novellissa siirretty alitajuisen piiriin. Minäkertojan tietoisuus ratsastaa passiivisena vieraassa ja uudessa muotoutuvassa maailmassa, joka onkin ei-tietoisien luomusta – samoin kuin ratsu, joka ohjaa, mihin ratsastaja on matkalla. Novellissa leikitään tietoisien ja ei-tietoisien konventionaalisilla alueilla ja sekoitetaan niiden rooleja. Merkityksellisimmät asiat tapahtuvat mielen ei-tietoisilla alueilla unien tai kuvitelmiensä assosiativisissa maailmoissa.

Tietoisien ja ei-tietoisien mielen alueiden roolien sekoittamisen voi nähdä tapana purkaa järjen ja tunteiden dualistista erottelua, joka nousee kartesiolaisesta mielen ja ruumiin eronteosta. *Kävelymusiikissa* on problematisoitu dualistista erottelua muun muassa eläinhahmojen personifioinnin ja tyhjän tematiikan kautta. Ajatus alitajunnan ja muun ei-rationaalisen mielen impulsiivisuudesta ja irrationaalisuudesta kyseenalaistuu,

kun suurin osa toiminnasta, tunteista ja merkityksellisyyden kokemuksista sijoittuu novelleissa niiden alueelle. Tässä mielen eri puolien erojen väljentämisessä voi nähdä surrealismille ominaisen ajatuksen valvetodellisuuden ja unen vastakkainasettelun kyseenalaistamisesta sekä tietoisesta ja tiedostamattoman mielen osien saattamisesta vuorovaikutukseen. Surrealismissaakaan ei ollut tavoitteena järjen hylkääminen; ainoastaan sen rajojen tiedostaminen ja laajentuminen mielen muidenkin puolten hyödyntämiseen. (Kaitaro 2001: 52, 73, 132.) ”(Bretonin mukaan) todellisuus näyttää aina subjektiivisten merkitysten värittämänä. Näitä merkityksiä ei kuitenkaan useimmiten anna tietoinen minämme, vaan subjekti, joka näyttää tietoiselle minällemme tuntemattomana, ’toisena’, samana, joka on vastuussa unistamme.” (Mt. 70.) *Kävelymusiikin* yksityisissä kuvitteellisissa maailmoissa liikkuvien novellien vierauden tunteen voikin nähdä usein Bretonin kuvaamana itsen toisen puolen vierautena. Novellien päähenkilöiden passiivisuus on usein antautumista omien unien, kuvitelmien tai assosiaatioiden vietäväksi, mikä jättää tietoisesta mielen tai järjen ymmälleen.

Modernistisen kirjallisuuden tajunnan kuvauksissa korostuvat rationaalisen mielen ulkopuolelle jäävät niin kutsutut mielen pimeät puolet. Kognitiivisessa tutkimuksessa mielen tietoisia ja rationaalisia puolia ei enää nähdä irrallisina mielen alitajuisista ja tunteellisista puolista. Näiden alueiden yhdistymistä kuvaavat *kognitiivisen* ja *emotionaalisen alitajunnan* käsitteet. *Kognitiivinen alitajunta* viittaa tietoisuuden ohittaviin mielen toimintoihin, kuten muistiin, automaattisiin tuntemuksiin ja muihin vastaaviin huomion puoliin. *Emotionaalinen alitajunta* puolestaan kuvaa ”sanatonta tietämistä”, ruumiillistuneita tiedon käsittelyn tapoja, jotka liittyvät esimerkiksi intuitioon ja automaattisiin tunnereaktioihin. (Nykänen 2014: 33.) *Kävelymusiikin* yksityiset maailmat kuvaavatkin usein kognitiivisen ja emotionaalisen alitajunnan alueita, joissa tiedonkäsittely poikkeaa rationaalisen mielen tietoisesta kognitiivisesta toiminnasta. Emotionaaliseen alitajuntaan liittyvä sanaton tietäminen näkyy erityisesti novelleissa, jotka kuvaavat vuorovaikutusta ja ymmärrystä ihmisten ja eläinten välillä. Toisaalta juuri emotionaalisen alitajunnan alueeseen keskittymisen kirjoittamisessa toimii keinona saavuttaa Mannerin runouskäsitteiden pyrkimys sanoa sanomaton.

Ratsastus-motiivin lisäksi virtaus-motiivi ohjaa novellien tapahtumien etenemistä ja tukee tulkintaa tapahtumien sijoittumisesta kognitiivisen ja emotionaalisen alitajunnan alueille. Virran mukana kulkeutuminen kuvaa henkilöiden tietoisesta mielen passiivista etenemistä omien mielikuvien meressä. Musiikki ja sen synnyttämät assosi-

aatiot liittyvät teoksessa virtaus-motiivin. Esimerkiksi novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” kuvataan, kuinka tyttö astuu musiikin virtaan ja antaa sen viedä hänet mukanaan: ”Mutta musiikki virtasi, nopea vesi ja tuuli, tyttö astui musiikkiin sisään, kuunteli sitä koko ruumiillaan, antoi sen juosta varpaittensa lomitse ja tarttui siihen hameestaan ja hiuksistaan. Ja virtahevoset puhisivat ilosta.” (KPV: 138.) Virtaus-motiivi kulkee varioiden mukana useissa novelleissa. Välillä sitä ei avata näin selkeästi, vaan se näkyy virtahepojen hahmoissa tai Bachin musiikkiin viittaavissa kohdissa.

Virtaus-motiivin voi yhdistää myös tajunnanvirtatekniikkaan, modernismille tyypilliseen keinoon kuvata ihmismieltä ja sen kokemusta mahdollisimman läheltä ilman kertojan etäännytyistä (Kern 2011: 87). Vaikka *Kävelymusiikin* novelleissa ei puhdasta tajunnanvirtatekniikkaa juurikaan ole, osoittaa virtaus-motiivi sen olevan tietoinen tajunnanvirrasta modernistisen kirjallisuuden konventiona. Modernismissa keskityttiin kuvaamaan ihmisen mielentiloja, myös ei-rationaalisia, kuten unia, muistoja ja ajatusten spontaania kulkua. Ryan (1991: 126) onkin todennut, että erityisesti modernistisissa teksteissä, joissa tekstin päätavoitteena on paljastaa henkilöhahmojen mielentiloja ja moraalisia piirteitä, juonesta ei ole mielekästä etsiä erityisesti kertovia piirteitä, vaan juoni rakentuu inhimillisissä tunteissa tapahtuvista muutoksista, jotka näyttäytyvät mielentilojen kuvailun, siis esimerkiksi yksityisten maailmojen kautta. *Kävelymusiikin* fantastisten ja kummallisten kuvien ketjuna assosiativisesti etenevät novellit vastaavat juuri tätä Ryanin kuvaamaa modernistisen proosan juonen rakentumisen tapaa.

Unen ja assosiaatioiden logiikalla eteneminen tekee novellien juonista irratiionaalista ja sattumanvaraisia, eivätkä novellit useinkaan rakennu perinteiseen tapaan loogisilla kausaalisuhteilla. Assosiativinen juonen rakentumisen tapa on yksi kerronnan keino, joka saa eteen tulevat asiat näyttämään vierailta ja yllätyksellisiltä. Osassa novelleista päähenkilöt ottavat yllätykselliset käänteet ja uudet ympäristöt annettuina ja luonnollisina, mutta toisissa novelleissa kuvataan minäkertojan ymmällään oloa kummallisten tapahtumien ja kohtaamisten keskellä. Näin on esimerkiksi novellissa ”Keskusasemalla”, jossa lähes jokainen juonenkäänte tapahtuu minäkertojan mukaan ”yhtäkkiä”: ”yhtäkkiä tiesin, että olin matkalla saunaan”, ”mutta olinkin yhtäkkiä teurastamossa”, ”yhtäkkiä näen, että hän on rouva Josefson” (KPV: 60, 62). Kaikki tapahtuu odottamattomasti, tulevaisuus näyttää tuntemattomalta ja maailma ympärillä vieraalta. Unen logiikalla etenevä juoni onkin yksi novellien hämärtämisen keinoista, joilla luodaan hämmentynyttä oloa niin lukijoille kuin henkilöhahmoillekin.

Tapahtumien irratiionaalinen kulku tekee novelleista ja niiden kuvaamista

maailmoista absurdeja. Martin Esslin on määritellyt teoksessaan *The Theatre of Absurd* (1961) absurdin draaman piirteiksi muun muassa juonettomuuden, tarinattomuuden, metafyyssiseen ahdistukseen liittyvän teeman, dialogissa ohipuhumisen sekä sattumanvaraisuudesta johtuvan henkilöhahmojen epävarmuuden. Esslin vakiinnutti lajikäsitteen absurdi draama tai absurdi teatteri ja käsittelee teoksessaan juuri näytelmiä. Vaikka *Kävelymusiikki* on proosaa, siinä näkyvät esitettävyyteen liittyviä piirteitä lukuun ottamatta lähes kaikki Esslinin määrittelemät absurdin draaman piirteet. Henkilöhahmot eivät juuri kohtaa toisia ihmisiä, ja kun he kohtaavat, he puhuvat toistensa ohi eivätkä onnistu ymmärtämään toisiaan. Yksinäisyys, vieraus ja epävarmuus sattumanvaraisuuden ja ennalta päätetyn tulevaisuuden edessä ahdistavat henkilöhahmoja.

Absurdin alkuperäinen määritelmä viittaa harmonian puutteeseen musiikista puhuttaessa. Englanninkielinen sanakirjamerkitys kuvaa absurdia: “out of harmony with reason or propriety, incongruous, unreasonable, illogical”. (Esslin 1987: 23.) Tämä absurdin sanakirjamääritelmä lähenee nonsensin sanakirjamääritelmää. Nonsensin ja absurdin erottaa toisistaan kuitenkin se, että nonsensea leimaa jännite merkityksen ja merkityksettömyyden välillä, kun taas absurdin kuvaama todellisuus näyttäytyy merkityksettömänä. Tigges (1988: 128) nostaa kielen etualaistumisen nonsensin merkittävimmäksi eroksi absurdistä draamasta sekä Kafkan, Sartren ja Camus’ n teoksista. Nonsensissa kieli luo järjettömän todellisuuden, mutta absurdissa kieli vain näyttää järjettömän todellisuuden.<sup>28</sup> *Kävelymusiikissa* hyödynnetään eri novelleissa vuoroin nonsensin ja vuoroin absurdin keinoja. Karkeasti voi jaotella, että nonsensisuus painottuu ”Omistus virtahevolle”-osan novelleissa ja näkyy vielä paikoitellen ”Peilit”-osan novelleissa, jotka ovat puolestaan alun novelleja absurdimpia.

Absurdissa todellisuuden merkityksettömyys näkyy erityisesti henkilöiden kokemuksessa elämästä ja maailmasta. Absurdin teatterin keskeisiä teoksia yhdistää sama teema: ihmisen osan absurdiuden aiheuttama metafyyssinen ahdistus (Esslin 1987: 23–24). Absurdia määritellään Esslin viittaa näytelmäkirjailija Eugène Ionescon esseeseen (1957) Kafkasta: ”Absurdi on sitä, mikä on vailla mieltä... Leikattuna irti uskonnollisista, metafyyssistä ja transsendenteista juuristaan ihminen on eksyksissä; kaikki hänen tekonsa muuttuvat järjettömiksi, absurdeiksi ja turhiksi.” (Mt. 23.) Absurdi teatteri olikin yksi

---

<sup>28</sup> Tigges (1988: 90–137) on ehdoton kuvatessaan, mitkä kirjallisuudenlajit, mukaan lukien absurdi teatteri, eivät voi olla nonsensisia. Muut tutkijat eivät kuitenkaan ole yhtä tiukkoja nonsensin mahdollisuuksista yhdistyä muihin lajeihin (esim. Hollsten 1995: 29). Juuri Mannerin teoksissa on nähty nonsensin ja absurdin yhdistymistä. Esimerkiksi Nuotio (2015) osoittaa, kuinka Mannerin näytelmässä *Poltettu oranssi* (1968) yhdistyvät nonsensin, absurdin teatterin ja balladin lajit.

kaunokirjallisista suuntauksista, jotka kuvasivat yhteisen ja jaetun arvopohjan menettänyttä sotien jälkeistä maailmaa (mt. 399). Modernistisen ja realistisen romaanin erona on pidetty sitä, että realistinen romaani kuvaa yksilön käyttäytymistä ja valintoja, jotka pohjautuvat yhteisön jakamiin elämälle merkityksen antaviin arvoihin ja moraaliin, kun taas modernistisissa romaaneissa ihmiselämän merkityksellisyyttä tarkastellaan esteettisestä ja eksistentiaalisesta näkökulmasta (Kern 2011: 202).

*Kävelymusiikin* henkilöhahmot etsivät monissa novelleissa filosofisia ja eksistentiaalisia merkityksiä. Erityisen selkeästi tämä näkyy viimeisessä osassa ”Ratsastus”. Siinä jokaisen novellin päähenkilönä on jonkin uskonnon tai oppisuunnan keskeinen edustaja, joka pohtii kuolemansa hetkellä tai muuten elämänsä loppuvaiheilla elämänsä, tekojensa tai kannattamansa ideologian mielekkyyttä. ”Ratsastuksessa” luojajumala muistelee, miten loi maailman, mutta on pettynyt tulokseensa, erityisesti siihen, mitä ihmisistä on tullut, ja haluaisi perua tekonsa: ”Uupuneina tunteina tahtoisin peruuttaa nämä jäljet” (KPV: 185). Toisessa novellissa ”Kulhollinen papuja” esisokraattisen ajan filosofi ja matemaatikko pohtii elämänsä merkitystä: ”Ja Pythagoras, joka ei ollut rakastellut eikä rangaissut ketään, tunsu itsensä alakuloiseksi ja hylätyksi eikä ymmärtänyt, mitä varten oli elänyt. Hänen järkensä ei ollut kuolematon, ja mielentilaa ei voinut mitata luvuilla.” (KPV: 188.) Lopulta Pythagoras antautuu väsyneenä vainoojilleen ja tuntee merkityksetömyyden synnyttämää välinpitämättömyyttä:

Pythagoras tunsu itsensä uupuneeksi, koska ei voinut tehdä mitään. Hän katsoi silmät tyhjinä. Kroton kirkui hänen ympärillään: ihmiset, linnut. Mutta hänen sydämensä oli yhtäkkiä kylmä. Se oli eräänlaista epätoivoa: mikään ei häntä enää liikuttanut, koska hän ei voinut enää auttaa. (KPV: 189.)

Osan kolmannessa novellissa ”Kalastajan kuolema” kuvataan marttyyrikuolemaa ristillä pää alaspäin tekevää Pietaria. Novellissa Pietari pohtii omaa tekopyhyyttään ja sitä, kuinka kaukana hurmioituneiden marttyyrien verenvuodatus on todellisesta kirkaasta ja kylmästä pyhydestä, jolloin koko marttyyrikuoleman merkitys kyseensalaistuu: ”Ja hän tajusi marttyyriutensa häpeälliseksi ja tiesi nyt etteivät ne hänen varhaiset veljensä, jotka iloiten ja kiihkeinä etsivät kidutuskuolemaa, olleet yhtä siveitä kuin heidän sanansa ja oppinsa. Miten niin suuri puhtaus ja pyhyys saattoi jättää niin paljon vastenmielisyyttä jälkeensä?” (KPV: 191.)

Viimeisessä novellissa ”Matka” Laotse jättää maallisen elämän ja matkaa kohti pohjoisia vuoria. Vaikka Laotsekin pohtii valintojensa itsekkyyttä ja merkityksetömyyttä, hänellä on viimeisen osan novellien henkilöhahmoista suurin varmuus valin-



tansa oikeellisuudesta ja merkityksellisyydestä: ”Silloin hän päätti vetäytyä yksinäisyyteen ja köyhyyteen – mutta, hän ajatteli, miksi teen sen vasta nyt, lähes satavuotiaana, kun olen kyllästynyt kiiltäviin lattioihin, kunniaan ja häpeään? Mutta ihminen ei tee mitään vakavia ratkaisuja vapaaehtoisesti. Ja hän ymmärsi tämän eikä soimannut itseään enempää.” (KPV: 193.) Laotse on matkalla kohti tyhjyyttä ja hiljaisuutta. Hän tyhjentää mieltään kaikesta oppimastaan tiedosta:

Samanlainen tyhjän ja täyden vuoroliike vallitsi kaikessa, myös hänen ajatuksissaan, jotka olivat omaksuneet kaiken kirjoitetun viisauden, mutta jotka olivat yhtäkkiä tyhjät ja matalat kuin pieni vesi. Kohdatessaan lapsen tai vanhuksen, joka oli niin vanha ettei silmiä näkynyt paljoilta rypyiltä, hän tunsu miten kaikki tieto valui hänestä pois ja miten hän oli kevyt ja tyhjä kuin kuori, jolla oli vain kuoren taakka vietävänä edelleen. (KPV: 195–196.)

”Matkassa” ei kyseenalaisteta niinkään taolaista oppia vaan sen seuraamista edeltänyttä maallista materian keräämiseen keskittyntä elämää. ”Matka” on myös *Kävelymusiikin* matkantekoa kuvaavista novelleista lähes ainoa, jossa matkalla voi nähdä selkeän päämäärän ja tietoisuuden suunnan – vaikka se tässäkin on kohti tyhjyyttä ja yksinäisyyttä.

Juuri matkanteon päämäärättömyys sitoo monet novelleista absurdin tapaan kuvata elämän merkityksettömyyttä. Absurdin teatterin keskeisimmässä teoksessa, Samuel Beckettin näytelmässä *Huomenna hän tulee* (*En attendant Godot*, 1952), kaksi miestä kulkee päivästä toiseen tiellä ja odottaa kohtaavansa Godot’n, jota miehet eivät kuitenkaan koskaan kohtaa. Sen sijaan he toistuvasti kohtaavat päämäärättömästi etenevät Pozzon ja Luckyn, jotka unohtelevat, mistä ovat tulossa ja minne matkalla. Ratsastus- ja virta-motiivit rakentavat *Kävelymusiikin* novelleihin vastaavaa absurdille tyypillistä päämäärättömän kulkemisen tunnetta. Myös se, ettei tapahtumien syitä ja kausaalisuhteita ole useinkaan kirjoitettu auki, saa novellien yhtäkkiset maisemanvaihdokset ja paikasta toiseen kulkemisen näyttämään päämäärättömiltä.<sup>29</sup>

Päämäärätön eteneminen näkyy myös kolmannessa liikkumiseen ja matkantekoon liittyvässä motiivissa: pakenemisessa.<sup>30</sup> Varsinkin ”Peilit”-osastossa on painajaismaisia novelleja, joissa päähenkilöt pakenevat kauhun tai inhon vallassa karmivia tai ahdistavia ihmisiä tai paikkoja. Näissä tilanteissa henkilöillä on tietoinen tavoite päästä

---

<sup>29</sup> Päämäärättömyys, perillepääsemättömyys ja selviämättömät syyt ovat olennaisia muun muassa Kafkan tuotannossa. Esimerkiksi *Linnassa* (1926) päähenkilö K. yrittää turhaan päästä linnan, mutta saa vain epämääräisiä selityksiä, miksi ei vielääkään pääse sinne ja lopulta koko linnan, juonen päämäärän, olemassaolo kyseenalaistuu.

<sup>30</sup> Latinaksi fuga tarkoittaa pakoja. Fugaan viitataan suoraan ”Hippopotamuksessa”, jossa Hra Hippopotamus soittaa itse säveltämänsä preludia ja fuugaa (KPV: 144). Fuga-sanana kaksoismerkitys korostaa pakenemisen motiivin merkitystä *Kävelymusiikissa*.

pois tilanteesta, mutta pakeneminen on päämäärätöntä, välillä irrationaalisen ja selittättömän kauhun ohjaamaa. Pakenemista kuvataan usein vaistomaisena ja ilman suuntaa kulkemisena. Esimerkiksi ”Ennustuksessa” minäkertoja pakenee kivimunassa asuvaa karmivaa ukkoa suuren ahdistuksen ajamana: ”Syöksyin ulos pimeään kauhun ja hädän vallassa, juoksin umpimähkään eteenpäin, kaaduin ja nousin, kaaduin taas.” (KPV: 160.) Juoksemista kuvataan ”umpimähkäiseksi”, siis epäintentionaaliseksi ja spontaaniksi tunnekokemuksen aiheuttamaksi reaktioksi.

Pakeneminen liittyy myös modernismin eksistentiaalista tilaa kuvaavaan kirjallisuuden trooppiin, joka yhdistyy vierauden kokemukseen (Lyytikäinen 2013: 316). *Kävelymusiikissa* pakeneminen yhdistyy kielteisiin vuorovaikutustilanteisiin toisten ihmisten kanssa ja niistä johtuviin vierauden kokemuksiin. Albert Camus kuvasi teoksessa *Le Mythe de Sisyphe* (1942) absurdin kokemusta maanpakolaisuutena, jossa ihminen ei kuulu mihinkään ja kokee olonsa maailmassa vieraaksi:

Maailma, jota voi selittää vaikka huonoillakin perusteilla, on tuttu maailma. Mutta sitä vastoin maailmankaikkeudessa, josta on yhtäkkiä riistetty illuusiot ja valonkajastukset, ihminen tuntee olevansa muukalainen. Hänen maanpakolaisuutensa on peruuttamatonta, sillä häneltä on riistetty sekä kadonneen isänmaan muistot että toivo luvatussa maasta. Absurdin tunne on juuri tämä ero ihmisen ja hänen elämänsä, näyttelijän ja hänen kulissiensä välillä. (Camus 1963: 18).

*Kävelymusiikissa* näkyy juuri Camus’*n* kuvaama absurdi, ristiriita sisäisen kokemuksen ja ulkoisen maailman välillä, ristiriita ”toivovan mielen ja pettävän maailman välillä” (mt. 71). Camus’*n* mukaan mikään asia tai todellisuus ei ole vielä itsessään absurdi, vaan absurdi syntyy vertailusta. Absurdin kokemuksen herättää erilaisten maailmojen kohtaaminen, ”vertailu tapahtuneen asiantilan ja jonkin tietyn todellisuuden välillä, teon ja sen ohittaneen maailman välillä”. (Mt. 48.) Useissa *Kävelymusiikin* novelleissa arkitodellisuus näyttäytyy absurdina erityisesti, kun siihen palataan yksityisten maailmojen kadottua tai liuettua sivummalle. Yksityiset maailmat myös auttavat henkilöitä näkemään arkitodellisuuden epäautenttisuuden. Maailmojen rajalla oleminen sekä maanpakolaisuus ja muukalaisuus kietoutuvat myös aiemmin käsiteltyyn suomalaisen sotienjälkeisen modernismin ei-kenenkään maan motiiviin, jonka näkyy eräänlaisena sovelluksena muun muassa T. S. Eliotin *Autiossa maassa*, joka on *Kävelymusiikin* keskeisimpiä intertekstejä.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Maanpakolaisuus kuvaa myös monien modernisti- ja absurdikirjailijoiden omaa taustaa. Eeva-Liisa Manner on viettänyt lapsuutensa Viipurissa ja on käsitellyt menetettyä kotikaupunkia ja siihen liittyvää irrallisuutta muun muassa sotia edeltävään Viipurin sijoittuvassa romaanissa *Tyttö taivaan laiturilla*.

Matkanteon motiivijoukko, ratsastus-, virtaus- ja pakenemismotiivit, paljastaa myös, miten *Kävelymusiikki* muuntelee tunnettuja käsittemetaforia ELÄMÄ ON TIE ja ELÄMÄ ON MATKA. Kognitiivisen metaforateorian perusajatus on, että arkisessa kielenkäytössä metaforilla on merkittävä rooli ajatusten ja kokemusten käsitteellistämisen apuna ja että ihmisen ajatteluprosessi on paljolti metaforinen (Lakoff & Johnson 1980 / 2003: 3, 6). Käsittemetaforien kautta voidaan tarkastella myös novellien käsityksiä maailmasta. ELÄMÄ ON TIE kuvaa perinteisesti lineaarista aikakäsitystä ja ajatusta elämästä suoraviivaisena prosessina, jossa on selkeä alku, loppu ja suunta, jota pitkin kuljetaan kohti tiettyä lopputulosta. *Kävelymusiikin* novelleissa perinteisen tien kronotoopin vääntymisen sattuman ja assosiaatioiden ohjaamaksi päämäärättömäksi poukkoilemiseksi kuvaa teoksen käsitystä elämästä absurdina, selkeän päämäärän ja merkityksen kadottaneena. Toisaalta monet matkanteon motiivit kuitenkin rakentavat ELÄMÄ ON MATKA -käsittemetaforan mukaista käsitystä elämästä jatkuvana liikkeenä ja kulkuna pois jostakin ja kohti jotakin, vaikka määränpää ei olisikaan yksittäisen ihmisen tietoisesti suunniteltavissa tai nähtävissä.<sup>32</sup> Koska matka ei ole tietoisesti suunniteltu, käsittemetaforan voi nähdä muokkaantuvan teoksessa muotoon ELÄMÄ ON HARHAILUA. Maisemat matkan varrella ovat vieraita ja reitin muutokset järjettömän oloisia. Toisaalta assosiatiiivinen eteneminen näyttää elämän ennen kaikkea matkana omaan mieleen ja sen tuntemattomammille, tietoisien mielen tai järjen ulkopuolisille kognition alueille.

Absurdissa teatterissa kausaalijuonen ja selkeästi etenevien tapahtumakulkujen katoaminen ja päämäärättömän kulkemisen tai satunnaisten tapahtumien sarjan nouseminen esitystä rakentaviksi elementeiksi oli keino siirtää näytelmän fokus yksittäisen ihmisen kokemukseen pirstaleisessa ja mielettömässä maailmassa:

The Theatre of Absurd merely communicates one poet's most intimate and personal intuition of the human situation, his own sense of being, his individual vision of the world. This is the subject-matter of the Theatre of Absurd. - - It's not concerned with representation of events, the narration, the fate or the adventures of characters, but instead with the presentation of one individual's basic situation. It is a theatre of a situation as against a theatre of events in sequence, and therefore it uses a language based on patterns of concrete images rather than argument and discursive speech. - - It's not intended to tell a story but to communicate a pattern of poetic images. (Esslin 1987: 402–403.)

*Kävelymusiikin* novellien juonien rakentumisen taustalla voi nähdä Esslinin kuvaamia tavoitteita: pyrkimystä kuvata yhden henkilöahmon tilannetta ja kokemusta maailmasta

<sup>32</sup> Hökkä on tulkinnut *Tämän matkan* matka-aiheen olevan ”kulkemista ajassa taaksepäin varhaislapsuuteen ja ihmislajin ja elämän alkumuotoihin”. Etenpäin suuntautuneista nimistään huolimatta *Tämä matka* ja *Kävelymusiikkia* ovat molemmat palaamista tai purkamista, mikä tematisoituu kuvaamaan ihmislajin kielteistä kehitystä. (Hökkä 1991: 49, 80.) Tämä kielteinen kehitys näkyy eksplisiittisesti ”Ratsastuksessa”, jossa luojajumala on pettynyt ihmislajiin, joka kehittyi vääränlaiseen, ei-toivottuun suuntaan.

kuvien ketjuna. Voikin todeta, että siinä missä absurdi draama erosi perinteisistä näytelmistä vaihtamalla loogisesti etenevän tarinan runokuvien sarjaksi, *Kävelymusiikkia* on runokuville rakentuvaa proosaa. Lisäksi yksittäisen henkilöhahmon kokemukseen ja tunteisiin keskittyminen yhdistää *Kävelymusiikin* absurdin draaman ydintavoitteisiin. Esslin (mt. 405) on kuvannut absurdin draaman peruskysymysten liittyvän juuri tunnekokemukseen: ”Jokainen näistä näytelmistä on vastaus kysymyksiin: Miltä tästä yksilöstä tuntuu, kun hän kohtaa ihmisen osan? Mikä on perustunnetila, kun hän kohtaa maailman? Miltä tuntuu olla hän?” Suurinta osaa *Kävelymusiikin* novelleista leimaa jokin vahva tunne, joka syntyy joko yhteisesti jaetun arkimaailman tai oman yksityisen maailman kohtaamisesta. Onnen, ilon, hämmästyksen, surun, hädän, kaipauksen, pelon, ahdistuksen ja inhon tunteita ilmaistaan novelleissa eksplisiittisesti ja suurimmat juonen tai paikan muunnokset liittyvät aina vallitsevan tunnetilan muutokseen.

Tunteet ohjaavat toimintaa novelleissa unien, assosiaatioketjujen ja muiden ei-tietoisten mielen puolten lisäksi. Esimerkiksi novellissa ”Keskusasemalla” minäkertojan tunteet saavat aikaan konkreettisia tapahtumia novellin yksityisessä maailmassa, kun pianisti lopettaa soittonsa heti, kun musiikki alkaa tuntua minäkertojasta ikävältä: ”Sangen pian aloin kärsiä musiikista. Mutta pianisti nukahtikin tuokion kuluttua soittimensa ääreen, painoi poskensa koskettimille aivan kuin olisi kuullut toivomukseni. Minua miellytti, että tunteillani oli näin suuri voima.” (KPV: 161.) Novelleissa, joissa loogiset kausaalisuhteet eivät rakenna merkityksellistä kokonaisuutta, tunnekokemukset rakentavat merkityksellisyyttä.

*Kävelymusiikin* novellien tapahtumat rakentuvat siis matkanteolle, mutta perinteisen selkeän etenemisen sijaan kulkeminen on passiivista, päämäärätöntä tai sattuman ohjaamaa. Nämä juonen rakentumisen piirteet toisaalta osoittavat novellien keskittyvän ihmismielen alitajunnan ja tunnekokemusten kuvaamiseen rationaalisen mielen sijasta. Toisaalta ne tekevät novellien maailmoista absurdeja ja kuvaavat henkilöhahmojen hämmennystä eksistentiaalisten kysymysten äärellä maailmassa, josta puuttuvat selvät vastaukset ja suuret kertomukset, joihin tukeutua. Näin novellien keskeiset matkanteon motiivit ja juonen rakentumisen tavat kuvaavat henkilöiden kokemusta absurdissa, järjetömässä maailmassa, jossa he joutuvat pohtimaan uudelleen elämänsä merkitystä.

## 4.2 Toisto, variaatiot ja päättymättömät kierrokset

*Kävelymusiikissa* matkanteon ja etenemisen suoraviivaisuutta rikkovat myös erilaiset toistot ja tapahtumien kehämäisyys. Ympäröivä maailma ja tapahtumien kulku muodostuvat absurdeiksi, kun päämäärä, jota kohti on kuljettu, muuttuukin yhtäkkiä lähtötilanteeksi. Näin käy esimerkiksi novellissa ”Tässä talossa”, jossa minäkertoja pyrkii pois tyhjyyttä kumisevasta talosta, mutta poistumisreitti viekin takaisin alkuun: ”Hämärästi muistan, miten kerään tukkani, riennän käytävän läpi, joka on pimeä ja ahdas kuin kaula, ja joudun jonnekin, joka muistuttaa loppua, mutta onkin alku.” (KPV: 158.)

Eräs käsittemetaforien ELÄMÄ ON MATKA ja ELÄMÄ ON TIE muunnelma *Kävelymusiikissa* onkin syklisyyttä korostava ELÄMÄ ON KEHÄ. Tämä näkyy esimerkiksi huvipuisto-motiivissa, joka esiintyy myös muussa Mannerin tuotannossa (Hökkä 1991: 111).<sup>33</sup> ”Ennustuksen” lopussa minäkertoja pakenee vanhan ukon luota kivimunatalosta kauhuissaan ja päätyy turvaan joen toiselle puolen kaupunkiin ja siellä olevaan tivoliin:

Tulin kadulle, jonka pyöreät mukulakivet hohtivat mustina ja kiiltävinä sateen jälkeen, kuin silmät; - - tulnin kentälle jolla oli tivoli, onnenpyörä ja karuselli puuhevosineen ja keskipakoisine keinuineen; kaikki oli tilapäisen ja kevyen näköistä, kuin rakennettu pelikorteista. Yhtäkkiä olin hevosen selässä, onnellisena kun olin pelastunut; kannustin ruskeaa ratsuani, laukkasimme kiihtyvää vauhtia ympäri, ympäri, yllä ja alla huuto ja nauru, karusellin napa kitisten. Kaukana alapuolella pienellä puisella lavalla tanssittiin, musiikki sahasi jung-jung, parit imeytyivät toisiinsa ja onnenpyörä raksutti kuin suuri maailmankello, humisi ja jyskyi karusellin lailla, mutta pystysuoran heitetyin akseleihin. (KPV: 160.)

Karusellissa pyöriminen, aivan kuten pyörivä hyrrä niminovellissa, vie minäkertojan mukaansa kiehtovaan kiihtyvään vauhtiin, joka peittää arkitodellisuuden alleen. Huvipuistomotiivi kuvaakin kaiken keveyttä, viihdyttävyyden ja unohduksen keinotekoisuutta ja lyhytaikaisuutta. Tivolissa kaikki on ”tilapäisen ja kevyen näköistä, kuin rakennettu pelikorteista”. Paikan vertaaminen hauraaseen korttitaloon kuvaa ympärillä hahmotuvan maailman epävarmuutta ja kuvitteellisuutta: se on leikkiä ja voi kaatua kumoon milloin tahansa. Ympäröivän maailman ja elämän epävarmuus yhteisesti jaettujen suurten kertomusten katoamisen jälkeen oli yksi absurdin teatterin kuvaama ihmiselämän mielettömyyden alue (Esslin 1987: 401).

Pyörivä liike on mukana myös teoksen tanssi-motiiveissa: novelleissa tanssitaan niin romanttisesti rautatieaseman raunioissa kuin groteskin ahdistavasti julkisessa

---

<sup>33</sup> Hökkä (1991: 111) liittää huvipuisto-motiivin sirkus-motiiviin ja pitää niitä groteskeina tilannemotiiveina, jotka kuvaavat ”kokemusta elämästä näytelmänä tai unena”. Mannerin *Hopeapeilissä* 1966 julkaisussa novellissa ”Tomu ja usva” esitetään sirkus absurdin nykyelämän metaforana: ”Se [sirkus] on tiivistelmä elämästä, yhteenveto elämän mielettömyydestä, komiikasta, jännityksestä ja surusta.” (2003: 422.)

saunassa. Tanssi on yksi nonsensin tyyppimotiiveista (Tigges 1988: 80), mutta se sopii teoksessa kuvaamaan myös absurdin maailman päämäärättömyyttä. Ympäri pyörivä, ei mihinkään päätyvä liikkuminen ja musiikin rytmin mukaan eteneminen on ratsastuksen, virran mukana kulkemisen ja pakenemisen ohella yksi teoksen liikkumisen tavoista, joissa päätös suunnasta ja liikkeestä ei ole ihmisellä itsellään vaan tällä kertaa musiikilla.<sup>34</sup> Tanssin pyörteet, kuten karusellissa pyöriminen, ovat vain hauskanpitoa, hetken viihdettä vailla syvempää tarkoitusta. Keveyden tunteen lisäksi pyörimiseen ja toistuviin kierroksiin liittyy novelleissa myös ahdistusta, mikä näkyy erityisesti nonsensisisissä runokatkelmista. Esimerkiksi ”Hippopotamuksessa” minäkertoja ahdistuu luettuaan T. S. Eliotin nonsensisen toistolle rakentuvan runon, jossa pyöritään kuin kummallisessa piirileikissä piikkipäärynän ympärillä: ”Minut valtasi syvä ahdistus, ja tuokion ajan minusta tuntui kuin maailman kaikki kellot olisivat uhkaavasti osoittaneet aikaa. En uskaltanut lukea enempää.” (KPV: 142.)

Muissakin novelleissa henkilöahmot ahdistuvat päättymättömän pyörimisen, ajan kulumisen tai kellon tikityksen edessä. Ajan kulumisen saa henkilöahmot tiedostamaan elämänsä rajallisuuden ja näkemään osansa maailmassa mitättömänä ja absurdina. Usein ahdistus liittyy myös ajan syklisyyteen ja äärettömään toisteisten kierrosten kulkuun. Äärettömyys on päämäärättömyyden äärimmäinen muoto: sitä voi loputtomasti lähestyä, mutta ei koskaan saavuttaa. Se on paradoksi, jota henkilöahmot eivät kykene hahmottamaan, saati ratkaisemaan. Äärettömyyden paradoksia pohditaan esimerkiksi ”Matkassa”, jossa Laotse kokee mahdottomaksi löytää vastausta luonnon salatusta kirjoituksesta, joka on hänelle loputtomiin jatkuva paradoksi:

Hän oli tutkinut luontoa ja löytänyt viisautta viisauden sisältä, aivan kuin lapsi joka avaa rasian ja löytää sen sisältä toisen rasian, loputtomiin. Ydintä, sydäntä hän ei ollut löytänyt koskaan. Ehkei sitä ollutkaan? Ei, varmaankin se oli, mutta ihminen ei voinut sitä löytää – tai saa maksaa sen löytämisestä hengellään. (KPV: 194.)

Äärettömyyden ja äärellisyyden kysymykset liittyvät ihmisen ruumiillisuuteen ja kuolevaisuuteen. Mannerin ajatteluun vaikuttaneen Martin Heideggerin mukaan ihmisen olemiselle ajassa on olennaista *oleminen kuolemaa kohti* (Sein zum Tode).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Vastaava oman tahdon menettämiseen liittyvä tanssimotiivi on Holapan novellissa ”Tanssi” (1959), jossa suutarin tytön tanssikengät muuttuvat tämän jaloissa kavioksi. Kaviollaan tyttö tanssii satumaisesti, mutta ei voi lopettaa tanssiaan, vaan jää rytmin ja liikkeen vangiksi.

<sup>35</sup> *Tyttö taivaan laiturissa* -romaanissa Leena-tyttö toteaa kuin suoraan Heideggeria toistaen: ”Ainoa asia jolla on merkitystä, oli kuolema” (TTL: 61) ja koko romaanin voikin nähdä tytön olemisena kohti lopun symbolista veteen vajoamista, kuolemaa.

Kuolema on hänen mukaansa tärkein ihmisenä olemista määrittävä tekijä, ja oman kuoleman tajuaminen voi hetkellisesti mahdollistaa autenttisen varsinaisen olemisen ja riuhkaista ihmisen pois jokapäiväisyydestä, joka peittää ihmisenä olemisen perustan. (Heidegger 1979: 260–267; Tontti 2008: 48.) *Kävelymusiikin* novelleissa kuoleman tajuamista käsitellään ajankulun edessä ahdistumisen lisäksi varsinkin ”Ratsastus”-osan novelleissa, joista jokaisessa kuvataan päähenkilöä elämän viimeisinä hetkinä, kun he tajuavat oman elämänsä olevan tulossa päätökseen. Kuolemaa ei kuitenkaan esitetä novelleissa aina elämän äärellisyyden loppuna. Esimerkiksi novellissa ”Tässä talossa” kulku tyhjyyttä kumisevassa kummallisen ahdistavassa talossa päättyy astumiseen äärettömyyden peiliin:

”Nousen, otan kamman, astun peilin luo... ei ketään. Vain sen syvä harmaa tyhjyys, peilin pinta on kuin palanut, ja johtaa äärettömyyteen. - - Jonakin päivänä, kun väsyn tähän kulkuun, kuudentena hetkenä, kun on aika, menen peilin luo, en pelkää, astun sisään, kohoan, olen helium; olen jakautuminen ja silmät, valmis. (KPV: 158.)

Novellin minäkertoja kuvaa, miten jonakin päivänä jättää inhimillisen kulun taakseen ja on valmis astumaan äärettömyyteen. Katkelman voi nähdä ihmiselämän ehdottoman päätöksen, kuoleman, vastustamisena. Vaihtoehtoisesti äärettömyyteen astumisen voi tulkita äärellisyydestä poisastumisena, kuolemana, ja sitä kautta eräänlaisena heideggerilaisena kuoleman tajuamisena ja hyväksymisenä, joka mahdollistaa autenttisen olemisen, jota minäkertoja sanoittaa metaforaketjulla ”olen helium; olen jakautuminen ja silmät, valmis”. Vastaava kuoleman hyväksymisen ja ihmiselämän taakse jättämisen kuvaus on ”Matkassa”, jossa Laotse on matkalla kohti yksinäisyyttä, hiljaisuutta ja tyhjää.

Kehämäisyys näkyy *Kävelymusiikissa* myös rakenteen tasolla aiheiden ja teemojen muunneltuna toistona. Kuvasto ja teemat toistuvat Mannerilla niin teoksesta toiseen kuin *Kävelymusiikin* sisällä novellista toiseen ja toisinaan yksittäisen novellin sisällä kuvasta tai tilanteesta toiseen. Manner on kuvannut itse tapaansa kuljettaa aineistoa teoksesta toiseen musiikinomaisena rakenteluna, jonka ”tarkoituksena on levittää asteikkoa ja muistumien avulla tuoda läsnäolevaan avaruuteen ja tilaan merkityksiä menneistä ja toisista todellisuuksista.” (Hökkä 1991: 231.) Esimerkiksi romaani *Tyttö taivaan laiturilla* (1951), runokokoelma *Tämä matka* (1956) ja lyhytproosateos *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille* (1957) varioivat samoja aiheita, kuvia ja teemoja erilaisissa teoksissa: musiikki ja rytmi, vesi ja virtaavuus, mielikuvitus ja unet, kääntymisen kohti lapsuutta ja luonnonhistorian alkuaikoja, aika- ja todellisuuskäsitysten pohtiminen, aikuisten ihmisten rajoittuneisuus ja julmuus, intuitiivisen ruumiillisen tiedon ja rationaalisen järjen sekä mahdollisuuksien ja välttämättömyyden pohtiminen kulkevat varioiden mukana kaikissa näissä kolmessa teoksessa. Myös henkilöhahmot kulkeutuvat teoksesta toiseen: Samuel-

kissa esiintyy *Kävelymusiikin* lisäksi *Tyttö taivaan laiturilla* -romaanissa ja Hippopotamus *Tässä matkassa*.

*Kävelymusiikin* sisällä aiheiden ja teemojen variaatio näkyy erityisesti osien sisällä. ”Omistus virtahevolle” -osan kaikki novellit käsittelevät ihmisen ja merkityksellisen eläimen kohtaamista ja menettämistä. Niissä korostuvat myös leikillisuus, luovuus, mielikuvituksen voima ja teoksen vahvimmat onnellisuuden kokemukset. ”Peilit”-osassa novellit varioivat absurdin kohtaamisen, vierauden kokemuksen ja painajaismaisen irrationaalisen kauhun tai inhon tunteiden kuvaamista. Viimeisessä osassa puolestaan on rinnakkain eri ideologioiden tai oppisuuntien edustajia elämänsä loppupuolella pohtimassa elämänsä merkitystä. Novellien yksityiset maailmat ovat myös yksi variaation muoto: mahdollisten maailmojen poetiikassa mahdollisia maailmoja voivat olla myös rinnakkaiset todellisuusvaihtoehdot, jotka varioivat samaa tilannetta eri näkökulmista tai eri tapahtumia painottaen (Ryan 1991: 114). Lisäksi *Kävelymusiikin* novellit varioivat kaikki omalla tavallaan koko teoksen keskeisiä teemoja: merkityksen ja merkityksettömyyden välistä jännitettä kielen, kommunikaation ja eksistentiaalisen kokemuksen eri tasoilla. Variointi lieventää toiston deterministisyyttä ja ääretöntä liikettä: toisto on novelleissa harvoin – niin teemojen kuin rakennepiirteidenkään osalta – täysin saman asian muuttumatonta toistoa, vaan variointi kuvaa, miten asiat ovat jatkuvassa muutoksessa ja samakin teema saa eri värityksen eri tilanteissa, eri aikoina ja eri näkökulmista.

Teoksen musiikillista rakennetta kuvaa ensimmäisen novellin nimeäminen musiikkitermin mukaisesti ”Preludiksi”. Manner onkin todennut *Parnassossa* 1951 julkaistussa esseessään ”Moderni runo”, että pitää kirjoittamisen ihanteena Bachin musiikkia (Manner 1951/1994: 10). Bachiin viitataan suoraan ”Hippopotamuksessa”, jossa virtahepo soittaa omaa versiota Bachin ”Preludium et Fugasta”. Kuvien ja teemojen variaatioiden lisäksi Fugan ihanne liittyy tavoitteeseen saavuttaa kirjoittamalla kontrapunkti, monien äänien yhtäaikainen läsnäolo. Selkeimmin musiikillisesti rakentuu novelli ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille”, joka on kokonaisuudessaan musiikin kuuntelun ja kokemisen kuvaus. Ennen siirtymistä synestisten kuvien ketjuksi novellissa todetaan eksplisiittisesti sen teemaa varioiva rakenne: ”Sitten aihetta alettiin kehitellä, ja vähitellen tulivat kaikki instrumentit mukaan ja rupesivat rakentamaan äskeiselle kuviolle uusia jäseniä.” (KPV: 136.)

Rakenteen lisäksi musiikillinen esikuva kirjoittamisessa näkyy *Kävelymusiikissa* kielen tasolla. Nonsensinen kielellinen leikki, sanojen äänteellisyyden korostuminen ja onomatopoeettiset ilmaukset etualaistavat kielen rytmiä sopimuksenvaraisten



yhteisten merkitysten kustannuksella. Musiikin merkitysten muodostumisen tapa on toisenlaisen kuin kielen merkityksissä: sävelet eivät kanna yhteisesti sovittuja symbolisia merkityksiä eikä niillä ole selkeitä ikonisia tai indeksisiä referenttejä musiikin ulkopuolella. Musiikki herättää silti mielikuvia ja tunteita sekä hahmottuu tilallisesti ja ajallisesti: musiikki voi olla korkeaa tai matalaa, hidasta tai pyrähtelevää, terävää tai aaltoilevaa. *Kävelymusiikin* kielikäsitteilyksen kunnianhimoisena tavoitteena voi nähdä yrityksen kirjoittaa kieltä, jonka merkitykset muodostuisivat kielen sopimuksenvaraisuuden ohella musiikin merkitysten muodostamisen tavalla.

Musiikillisen rakentumisen lisäksi musiikki ohjaa novelleissa tapahtumakulkuja myös suoraan jättäen henkilöahmot oman tahtonsa kanssa passiivisiksi sivustakatsojiksi omissa yksityisissä maailmoissaan. Esimerkiksi novellissa ”Kävelymusiikkia pienille virtahevoille” kuvataan, kuinka musiikki ja mielikuviutus yhdessä tekevät suunnitelmia ja ohjaavat tapahtumien etenemistä siten, että vapaa tahto kyseenalaistuu:

He leikkivät leikkimistään ja tekivät suunnitelmia joita eivät tarkoittaneet, sillä oikeastaan teki alati poukkoileva musiikki suunnitelmia heidän puolestaan. Ja musiikin ja heidän järkyttynen mielikuviutuksensa yhteistyöstä syntyi maailma, jossa he vaelsivat lumoutuneina ja peloissaan ja omaa tahtoa vailla; sillä oma tahto on jotakin sellaista jota oikeastaan ei olekaan ja jonka saa vasta jälkeenpäin menetetyin maailman tilalle. (KPV: 138.)

Oman tahdon menetys liittyy teoksen mielen eri alueiden roolia pohtivaan tematiikkaan: rationaalisen mielen suunnitelmallisuus ja tietoinen tahtominen jäävät yksityisissä maailmoissa mielikuviutuksellisen alitajunnan ja muiden ruumiillisen mielen puolien vietäväksi. Toisaalta vapaa tahto on kysymys, jota Manner on pohtinut paljon tuotannossaan. *Kävelymusiikkissakin* pohdinta elämän deterministisestä luonteesta nousee useissa novelleissa esiin.<sup>36</sup> Oma tahto ja valinnanvapaus kyseenalaistuvat novelleissa, joissa juoni perustuu satunnaisille tapahtumille, kohtaamisille tai tilanteen muutoksille. Henkilöahmojen korostunut passiivisuus antaa kuvan, että he eivät itse ohjaisi elämäänsä, vaan tulevaisuus olisi joko sattumien tai etukäteen määrätyn kohtalon ohjaamaa. Kysymys maailman deterministisyydestä kietoutuu usein aikakäsityksen pohdintaan, kuten novellissa ”Aamalla kello viisi”:

Tulevaisuus? Eikö se ole menneisyyttä? Jo valmiiden asioiden tarkastelua uudessa aikataulossa? Olen tullut outoon kaupunginosaan, kadut vierittävät kuvia esiin sumusta. Talot kohoavat tyhjyydestä kuin hitaat laivat, jyrkin ääriivoin, raskaina omasta aineestaan. Olenko

---

<sup>36</sup> *Kävelymusiikin* deterministisyys suhteutuu kiinnostavasti yksityisten maailmojen rajattomiin mahdollisuuksiin. Mahdollisten maailmojen poetiikan juuret ovat modaalilogiikassa, jossa keskeisiä käsitteitä ovat välttämättömyys, mahdollisuus ja mahdottomuus (McHale 1987: 33; Ryan 1991: 3). *Kävelymusiikkia* leimaa tämän kannalta kiinnostava jännite deterministisen, välttämättömän aikakäsityksen ja juonen sekä yksityisten maailmojen fysiikan ja logiikan lakeja ylittävien mahdollisuuksien, vain mielikuviutuksen rajoittamien mahdollisuuksien välillä.

minä luonut nämä talot? Onko Aika ne luonut? Ovatko ne aina olleet olemassa? Oliko tulevaisuus, tulevat tapahtumat olemassa samalla tapaa kuin nämä talot, kadut ja käytävät? Ne ovat ehkä jo valmiit, ehkä jo tapahtuneet, mutta kun aika kääntyy akselillaan ja siirtää ne eteeni, luulen että ne ovat syntyneet tästä hetkestä, tyhjyydestä ja minusta itsestäni. (KPV: 177–178.)<sup>37</sup>

Kronologisen aikakäsityksen hylkääminen oli modernisteille tyypillistä, ja se näkyi sekä muodon että sisällön tasolla. Mannerillakin aikaongelma on keskeinen aihe läpi tuotannon, myös läpi *Kävelymusiikin*. (Hökkä 1991: 12.) Manner on kuvannut Miten kirjani ovat syntyneet -luennolla aikakäsityksensä olevan lineaarisen sijasta tilallinen: ”Oletan, että meillä on väärä käsitys ajasta; aika ei ole perättäinen vaan kaikki aika on ympärillä. - -. Toisin sanoen aika on maisema.” (Manner 1969: 217.) *Kävelymusiikin* juonta rakentavat matkanteon motiivit sopivat Mannerin aikakäsitykseen: kun aika ei ole perättäinen vaan ympärillä, eivät tapahtumatkään voi edetä lineaarisesti tai kronologisesti vaan ne kulkevat eri suuntiin nytkähtäen tai rinnakkain samaa kuvaa varioiden.

Mannerin kaikkiaikainen aikakäsitys, jossa menneisyys ja tulevaisuus pyöriivät akseliensa ympäri ja voivat vaihtaa paikkaa, kuten katkelmassa pohditaan, sisältää yksilön aikakokemuksessa ajatuksen determinismistä. Jos nykyhetki ja tulevaisuus ovat vain akselillaan kääntynyttä menneisyyttä, ovat tulevalta tuntuvat asiat tapahtuneet jo eikä niihin enää voi vaikuttaa. Tämä oman tahdon ja vaikutusmahdollisuuksien rajallisuus saa elämän näyttämään entistä absurdimmalta ja ahdistavammalta: mitä mieltä on merkityksettömältä tuntuvassa elämässä, jos sen suuntaan ei voi millään tavalla vaikuttaa? Vapaan tahdon rajallisuus kyseenalaistaa kysymyksen ihmisen vastuusta. *Kävelymusiikin* henkilöhahmojen vahva, toisinaan selittämätön, syyllisyys liittyy kuitenkin usein vastuun kantamiseen – äärimmillään vastuuseen ihmislajin pahuudesta, mikä näkyy erityisesti ihmiskriittisissä novelleissa. Manner onkin kirjeessä (1969) Sinikka Tuohimaalle myöntänyt paradoksisesti uskovansa samanaikaisesti sekä vapaan tahdon puutteeseen että ihmisen vastuun säilymiseen:

En pidä E:n (Eksistentialismin) systemaattisesta piirteestä. Käsitykseni poikkeavat olennaisesti S:n e:stä (Sartren eksistentialismista). Tosin uskon, että ihmistä ei subjektina ole ja että hän itse ’luo’ itsensä, mutta en usko, että hän luo vapaasti, kaikki vapaus on vain näköharhaa. Vapauteen en usko ollenkaan, olen deterministi, jopa taipuvainen predestinaatioon. Silti uskon ihmisen vastuuseen – siis paradoksi. Elämän (ja elämäntähtäykseni) irrationaalisuudesta kai johtuu että minua viehättävät eräät eksistentiaaliset piirteet, myös Sartren E:n (eksistentialismin). Ihmisten pitäisi jokaisessa tilanteessa valita menettelytapansa itse. Valmiita moraalisääntöjä tosin on, mutta ne ovat usein ennakkoluuloja. Sen vuoksi ne pitäisi ellei hylätä

---

<sup>37</sup> Katkelma viittaa T. S. Eliotin *Neljään kvartettiin* (1943), jonka runoista yksi kuvaa aikakäsitystä, joka lähes sama kuin tässä Mannerin novellissa: ”Sekä nykyhetken aika että mennyt aika / ovat kenties läsnä tulevassa ajassa, / ja tuleva aika on menneessä ajassa. / Jos kaikki aika on ikuisesti läsnä / kaikki aika on vapahdusta vailla.” (Eliot 1949: 143.)

niin ainakin soveltaa toisin, ihmiskeskeisemmin (yksilökeskeisemmin ja persoonallisemmin). (Tuohimaa 1986: 58–59.)

Sotien jälkeisessä eksistentialisessa filosofiassa, josta absurdikin ammentaa, maailma nähtiin järjettömänä, absurdina. Vapaan tahdon kyseenalaistuminen teki ihmisen osan tässä maailmassa entistä absurdimmaksi. Elämän deterministinen mielettömyys, merkityksen katoaminen ja kehämäinen, absurdin loputon toisto kietoutuvat yhteen erityisesti Camus'n teoksessa *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Teoksessa Camus pohtii, miten ihmisen tulisi suhtautua tällaiseen mielettömään elämään. Vaihtoehtoina hän esittää itsemurhan tai elämän absurdiuden hyväksymisen, joista hän päätyy lopulta jälkimmäiseen. Teoksen lopussa Camus (1963: 161–166) pohtii antiikin Sisyyfos-myyttiä, jossa Sisyyfos-niminen mies on kirottu vierittämään suurta kiveä vuorelle. Kun Sisyyfos on saanut kiven kovalla työllä huipulle, kivi vierii aina takaisin alas ja hän joutuu vierittämään kiven uudestaan huipulle. Sisyyfos-myytti kuvaa elämän determinististä absurdiutta äärimmilleen konkretisoituna. Camus esittää teoksessa tulkinnan, jonka mukaan absurdin maailman hyväksynyt Sisyyfos on lopulta osastaan huolimatta onnellinen – ainakin niinä hetkinä, kun hän laskeutuu mäkeä alas, ymmärtää tilanteensa absurdiuden ja on hetken kohtalonsa yläpuolella (mt. 163). Juuri absurdin hyväksyminen mahdollistaa kapinoinnin absurdiasta vastaan sekä omien merkityksien ja päämäärien luomisen.

Esslinin määritelmää absurdista draamasta kritisoinut Michael Bennett nostaa juuri Camus'n onnellisen Sisyyfosin ja omien merkitysten luomisen paradoksisen maailmaan esimerkiksi, kun hän esittää, että merkitysten luominen, ei merkityksettömyys, on olennainen absurdin teatterin näytelmiä yhdistävä piirre:

I suggest that meaning-making, not meaninglessness, is integral to the plays characterized as absurd. Because of the plays' parabolic nature—metaphor, paradox, and a move to disorder—the reader or audience member is forced to confront his or her own worldview in order to create order out of the chaos presented in the plays. In addition to common structural elements, stemming from Camus's assertion that the absurd is just a given and that human reason is needed to make meaning in this world, the parable provides a genre in which to make sense of an absurd situation. (Bennett 2012: 8.)

*Kävelymusiikin* yksityisten maailmojen rakentamisen voi tulkita novellien päähenkilöiden kapinana merkityksetöntä, absurdiä arkitodellisuutta kohtaan. Yhteisesti jaettujen arvojen osoittauduttua pettäviksi ja maailman näyttäytyttyä absurdina henkilöhahmot rakentavat omaan mieleensä merkityksellisiä yksityisiä maailmoja. Ne voi nähdä tunteellisenä eskapismina absurdista todellisuudesta. Toisaalta yksityiset maailmat rakentuvat eri merkityskenttiä ja sanojen konventionaalisia merkityksiä sekoittamalla, ja henkilöhahmot

hyväksyvät tämän sekoituksen aiheuttaman hämäryyden, sopeutuvat siihen ja oppivat kokemaan uudella tavalla rakentuneen yksityisen maailman merkityksellisenä. Näin paradokseille ja absurdeille kausaalisuhteille rakentuvien maailmojen luomisen ja niissä viihtymisen voikin tulkita todellisuuden absurdisen luonteen aidoksi hyväksymiseksi ja sen hyödyntämiseksi omien merkitysten muodostamisessa. *Kävelymusiikin* tapa kuvata absurdin maailman kohtaamista sopii siis hyvin Bennettin määritelmään absurdista.

Vaikka *Kävelymusiikin* novelleista on löydettävissä monia Esslinin listaa absurdin draaman piirteitä, *Kävelymusiikin* maailma ei ole siis niin yksiselitteisesti järjetön ja merkityksistä tyhjä kuin Esslin kuvaa absurdin draaman perusteosten olevan. Merkityksettömyyden kokemusta aiheuttavat piirteet enemmänkin ohjaavat pohtimaan merkityksen ja merkityksettömyyden välistä jännitettä ja rakentamaan omia yksityisiä merkityksiä.

*Kävelymusiikin* variaatioille ja muunnoksille pohjaava rakenne kuvaa teoksen aikakäsityksen ja eksistentiaalisen tematiikan lisäksi myös sen kielikäsitystä. Mihail Bahtin (1979: 83) korosti kielikäsitöksessään *heteroglossiaa*,<sup>38</sup> kielen luontaista moninaisuutta ja variaatiota. Ajatus on vastakkainen 1900-lukua hallinneen strukturalistisen ajattelun myötä syntyneelle kielikäsitökselle, jossa keskeistä on invarianssi: kielijärjestelmä nähtiin säännönmukaisena ja pysyvänä. (Dufva 2000: 30.) Invarianssi liittyi erityisesti 1900-luvun valtavirta-kielitieteilijöiden, Ferdinand de Saussuren ja Noam Chomskyn ajatteluun. Saussure näki kielen abstraktina järjestelmänä, jossa merkitykset muodostuvat järjestelmän mukaisesti, vaikkakin mielivaltaisesti ja sopimuksenvaraisesti. (Mt. 28, 30.) Chomsky kehitti universaalikielioppia, joka korosti ihmismielen rationaalisuutta ja kieltä pohjimmiltaan kaikille samaan tapaan rakentuvana (mt. 26). Bahtinin ajatukset sen sijaan on löydetty vasta myöhemmin, ja ne sopivat nykyiseen ei-kartesiolaiseen paradigmaan, joka huomioi kognition eri puolet laajemmin kielellisten merkitysten syntymisessä. (Mt. 28.)

Bahtinilainen kielikäsite kytkeytyy myös *Kävelymusiikin* virtaus-motiivin kuvaamaan ajatukseen jatkuvasta muutoksesta. Antiikin filosofi Herakleitos, johon viitataan ”Kulhollinen papuja” -novellissa Pythagoraan kilpailijana, esitti ajatuksen, jonka mukaan kaikki virtaa ja on jatkuvassa muutoksessa. *Kävelymusiikin* virtaus-motiivin voi

---

<sup>38</sup> Vuoden 1979 suomenoksessa puhutaan heteroglossian sijasta ”kielellisestä kirjavuudesta”. Heteroglossia on käytössä mm. vuoden 1981 englanninkielisessä käännöksessä (Bahtin 1981: 263), ja se on nykyisin vakiintunut myös suomenkieliseksi termiksi, jota esim. Dufva (2000: 30) käyttää esitellessään suomeksi Bahtinin kielikäsitystä.

myös nähdä liittyvän teoksessa kielen roolin ja mahdollisuuksien käsittelyyn, jolle Bahtinin kielikäsitteet antaa kiinnostavan vertailukohdan. Bahtin luonnehti esseessään ”Sana romaanissa” (1934–1935) erityisesti romaanin kielen muodostuvan vuorovaikutuksessa ja liikkeessä monikielisyiden virroista:<sup>39</sup>

Nämä lausumien ja kielenkäyttötapojen erityiset yhteydet ja suhteet, aiheen kehittyminen eri kielenkäyttö- ja puhetaapojen mukaan, sen pirstoutuminen sosiaalisen monikielisyiden virroiksi ja pisaroiksi ja muovautuminen eri kielenkäyttötapojen vuorotteluksi muodostavat romaanin tyylillisen peruserikoisuuden. (Bahtin 1979: 83.)

Kielen muovautumista eri kielenkäyttötapojen virrassa Bahtin kutsuu *dialogisuudeksi*. Bahtinin mukaan eri aineisten vuorovaikutus, dialogi, näkyy niin yksittäisten sanojen kantamissa merkityksissä, niissä näkyvissä ”vieraiden sanojen” vaikutuksessa, kuin laajemmin prosessissa, jossa ihminen toimii ympäristössään ja havainnoi sitä. (Bahtin 1979: 99, Dufva 2000: 29). *Kävelymusiikissa* kielen dialogisuus näkyy selvimmin vieraiden kielten sanoissa suomen kielen seassa, eri semanttisten kenttien sekoittamisessa, intertekstuaalisissa viittauksissa, joissa tuodaan novelleihin toisten teosten ääniä ja merkityksiä, sekä kaunokirjallisuuden eri lajien ja niiden rekisterien käytössä. Lisäksi novellikokoelma on jo muodoltaan moniääninen: joka novellissa on omanlaisensa kertoja ja päähenkilö, jonka kautta tapahtumia fokalisoidaan. Myös todellisen ja fantastisen kuljettaminen rinnan rakentaa teokseen dialogisuutta. Teoksen rakentuminen musiikilliselle variaatiolle ja kontrapunktin, monien äänien yhtäaikaisten läsnäolon, tavoittelu kuvaavat *Kävelymusiikin* käsitystä dialogisesta kielestä.

Bahtinin ajatus kielen dialogisuudesta korostaa ihmismielen vuorovaikutuksellisuutta: tieto ja merkitykset syntyvät erilaisissa vuorovaikutussuhteissa niin toisten ihmisten kanssa kuin fyysisessä mielessä, suhteessa omien aistien ja ruumiin toimintojen ympäristöstä saamiin viesteihin. (Dufva 2000: 29.)<sup>40</sup> Bahtinin (1979: 92) mukaan

---

<sup>39</sup> Bahtin tekee nykynäkökulmasta katsottuna kummallisen jyrkän eron proosan ja lyriikan heteroglossisuuden välille. Bahtinin mukaan runoudessa kuuluu vain runoilijan oma kieli ja runouden kieli on yhdistävien keskihakuisten voimien tulosta, kun taas kansankielisestä puheesta ja murteista kehittynyt romaani hyödyntää heteroglossiaa muun muassa parodian ja polemiikin välineenä. (Bahtin 1979: 93, 105.) Bahtinin käsitys romaanin ja runon eroista ei päde proosan ja lyriikan eroon esimerkiksi Mannerilla tai monilla muillakaan modernisteilla ja myöhemmillä kirjailijoilla, sillä modernismissä juuri tavoiteltiin runoudessa vapaata puheenomaista tyyliä ja rytmiä, vältettiin koristeellista runotyyliä ja haettiin tietoisesti virikkeitä muusta kirjallisuudesta ja muista taiteenlajeista (Hökkä 1999a: 76–77).

<sup>40</sup> David Herman on todennut modernististen romaanien tapojen kuvata ihmismieltä kertovan vastaavalaisesta tavasta hahmottaa ihmismieli vuorovaikutuksellisenä. Hänen mukaansa tajunnanvirtateknikka ei niinkään näytä mieltä erillisenä tilanteista, tapahtumista ja reaali maailman prosesseista (kuten ajatus modernismista sisäänpäin kääntymisenä antoi ymmärtää), vaan enemmänkin näyttää mielen jakautuvana virtana, joka kietoutuu yhteen sosiaalisten ja materiaalien ympäristöjen kanssa. (Herman 2011: 254–255.)

kieli elää ja kehittyy *keskipakoisten* ja *keskihakuisten voimien* ristipaineessa. Keskipakoisuudella Bahtin tarkoittaa kielen jatkuvaa varioimista, muuttumisesta tilanteen ja puhujan mukaan, sillä jokaisella on pohjimmiltaan aina jossakin määrin oma käsitys kielestä ja oma kokemuspohja, jota vasten kielen merkitykset muotoutuvat. Keskihakuisuus viittaa kielen yhdenmukaistumiseen, jota tapahtuu, kun puhujat neuvottelevat toisten kielten sääntöjen kanssa ja etsivät yhteisymmärrystä ja lopulta muodostavat käyttäytymisellään kielellisen säännön. Keskihakuisuus siis synnyttää sopimuksenvaraisen, konventionaalisen kielijärjestelmän ja mahdollistaa kommunikaation kielen kaiken variaation keskellä. (Mt. 90–92)

*Kävelymusiikin* novelleissa voi nähdä keskipakoisten voimien korostuvan keskihakuisten voimien kustannuksella: jokaisella henkilöahmolla on oma tilanteissa muuttuva kielensä, mutta kun kommunikaatiotilanteita toisten ihmisten kanssa ei juuri pääse novelleissa syntymään eikä empaattista halua ymmärtää toista juuri näy, kielen keskihakuisuus – toisen kielen vieraiden sanojen sulauttaminen osaksi omaa kieltä ja pyrkimys yhdenmukaistaa omaa kieltä lähemmäs toista – ei pääse toteutumaan eikä sitä kautta yhteinen järjestys ja ymmärrys syntymään. Jatkuvasti muuttuvien maisemien, kummallisten kuvien ja uudella tavalla yhdistettyjen sanojen virta on yksi teoksen maailmoja hämmentävä tekijä: kun mikään ei ole pysyvää ja ennalta tuttua, ei edes kieli, näyttäytyy maailma yllättävänä ja hämmentävänä.

*Kävelymusiikin* novellien juonien, etenemisen ja rakentumisen analyysi osoittaa, miten novelleissa absurdin kokemus ja merkityksen etsinnän teema rakentuvat tarinoiden etenemisestä assosiatiivisten ajatuskulkujen, unen logiikan tai musiikin rytmin mukaisesti tai inhon tai ahdistuksen aiheuttaman päämäärättömän pakenemisen ehdoilla. Tarinoiden etenemisen ja niiden kuvaaman aikakäsityksen kautta pohditaan niin eksistentiaalisten merkitysten hajoamista ja löytämistä kuin kielen merkityksiä ja olemusta absurdin ja jatkuvasti muuttuvan jokaiselle pohjimmiltaan omanlaisensa maailman kuvaajana.

## Lopuksi

Eeva-Liisa Mannerin lyhytproosateoksen *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia* novelleissa kuvataan kummallisia, vieraita ja hämäriä maailmoja, jotka pakenevat selkeitä totuttuja merkityksiä. Useat novellien fantasia-aineksia tai muita outoja piirteitä sisältävistä maailmoista voidaan tulkita mielen tiloiksi: uniksi, kuvitelmiksi tai mielen assosiatiivisen toiminnan kuvaukseksi. Toisaalta novellien reaali maailmatkin näyttävät kummallisina ja absurdeina. *Kävelymusiikkia* kuvaakin hämmennystä sekä oman mielen parissa että kohtaamisissa ympäröivän maailman kanssa. Useinkaan ei ole selvää, kummalla tasolla liikutaan, ja oikeastaan kaikki kuvattu välittyy päähenkilön sisäisen fokalisaation, henkilökohtaisen minämaailman kautta, jossa ympäröivä maailma, mieli ja kokeva keho ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa.

*Kävelymusiikissa* pohditaan eksplisiittisesti järjen ja mielen rationaalisten puolten sekä mielen muiden alueiden välistä suhdetta. Järki jää novelleissa usein ymmälleen eikä pysty selittämään päähenkilöiden kokemusta absurdissa maailmassa. Sen sijaan monissa novelleissa pyritään kohti toisia todellisuuden tai tietoisuuden tasoja. Toisaalta tämän voi nähdä surrealistisena todellisuutta todemman todellisuuden tavoitteluna, toisaalta kognition laajentaminen liittyy itämaisen filosofian ajatuksiin mielen tyhjentämisestä väylänä kohti todellisten totuuksien saavuttamista. Kognition laajentaminen näkyy monissa novelleissa myös tunteiden ja kehollisuuden korostumisena. *Kävelymusiikkia* asettuukin vastustamaan kartesiolaista dualismia. Eläinten ja ihmisten roolien kääntäminen ylösalaisin rakentaa novelleihin myös ihmiskriittistä tematiikkaa, jossa nostetaan luontoa yhtä arvokkaaksi ihmisen rinnalle ja käsitellään ihmislajin pahuutta ja syyllisyyttä maailmasotien julmuuksien jälkeisessä maailmassa.

Novellien kuvaamia maailmoja värittää usein vahva tunnekokemus, joka näyttää erityisesti yksityisten maailmojen rajoilla ja maailmojen jännitteisissä kohtaamisissa. Esimerkiksi alkuosan novelleissa onnentäyteiset kuvitteelliset maailmat tuovat merkityksellisyden kokemusta arjen mielettömyyteen ja groteskiin ahdistavuuteen. Nämä yksityiset maailmat kuitenkin usein menetetään novelleiden loppuissa, jolloin paluu arkimaailmaan näkyy ahdistuksena, suruna tai yksinäisyytenä. Vuorovaikutustilanteiden tunnekokemukset linkittyvät usein empatian osoittamiseen tai torjumiseen ja sitä kautta vahvoihin samastumisen ja yhteenkuuluvuuden tai vierauden ja sivullisuuden kokemuk-

siin. Tunnekokemukset syntyvät vuorovaikutustilanteiden lisäksi eksistentiaalisesta ahdistuksesta ja merkityksettömyyden kokemuksesta tai autenttiseen olemiseen liittyvistä tunteista: joko ahdistuksesta epäautenttisessa arjen tavanomaisuudessa tai hetkellisistä autenttisen olemisen tavoittamisen hetkistä. Vahvoja tunnereaktioita novelleissa synnyttävät myös esteettiset kokemukset: musiikin kuuntelu tai kaunokirjallisuuden tai muiden merkkien lukeminen. Esteettisen eläytymisen herättämät vahvat ilon, onnen ja lohdun tunteet tarjoavat pakopaikan maailman absurdiudesta.

Novellien henkilöhahmojen merkitysten ja merkityksellisyyden etsintä suhteutuu kiinnostavasti novellien kielelliseen ja kerronnalliseen rakentumiseen. Novelleissa leikitään merkityksillä ja luodaan eri merkityskenttiä yhdistelemällä sekoitettuja tiloja, jotka ehkä pintatasolla vaikuttavat sekavilta tai hämäriltä, mutta joissa muodostuukin uudenlaisia merkityksiä. Samalla *Kävelymusiikkia* yhdistelee eri kirjallisuudenlajeja ja virtauksia. Novelleissa yhdistellään piirteitä varsinkin monista sellaisista lajeista ja kaunokirjallisuuden suuntauksista, joissa pohditaan merkityksen ja merkityksettömyyden välistä jännitettä tai kuvataan poikkeuksellisen merkityksellisiä tai merkityksetömiä maailmoja. Eri lajipiirteiden yhdistelyn voi tulkita myös tavaksi etsiä uusia ja erilaisia merkitysten muodostamisen tapoja ja pohtia niiden välisiä suhteita.

Monissa novelleista leikitellään ja sekoitetaan merkityksiä nonsensemaisesti erilaisilla sanaleikeillä, sanojen kaksoismerkityksiä tai vieraiden kielten merkityksiä hyödyntämällä, liittämällä eriparisia asioita yhteen ja kääntämällä asioita nurinkurin. Vaikka novellien kieli ei ole kauttaaltaan nonsensista, suurinta osaa novelleista leimaa nonsenselle tyypillinen jännite merkityksen ja merkityksettömyyden välillä ja kielifisofinen pohdinta. Vaikka allegorian tapa rakentaa merkityksiä on hyvin erilainen kuin nonsensen, monissa novelleissa on myös allegorisia piirteitä: henkilöhahmoja, maailmoja ja tapahtumia kuvataan outoina ja vieraannutettuina niin, että kirjaimellisen merkityksen sijasta niitä aletaan lukea merkkeinä. Modernin allegorian tapaan novelleista ei kuitenkaan aukea yhtä selkeää kohdealuetta, joka antaisi novelleille selvän tulkinnan. Sen sijaan novellit voi nähdä sekoitettuina tiloina, joissa rakentuu monia tulkinnallisia tasoja yhtä aikaa. Usein allegoristen novelleiden kuvauksen kohteena voi nähdä modernin ihmisen epävarman kokemuksen fragmentoituneessa ja absurdissa maailmassa.

Nonsensen ja allegorian lisäksi osa *Kävelymusiikin* novelleista – varsinkin ne, jotka ovat tulkittavissa unien kuvauksiksi – sisältää surrealistisia piirteitä. Allegoriassa ja surrealismissa painotetaan vastakkaisia tapoja rakentaa merkityksiä: allegoria pe-



rustuu symbolisiin merkkeihin ja surrealismi surrealistisiin kuviin, jotka nousevat metaforisen tulkinnan yli ja ovat pohjimmiltaan ikonisia, mutta niiden kuvaama todellisuus on arkitodellisuuden yläpuolella mielen toisissa tasoissa. Surrealismissa uusien merkitysten etsintä on usein vahvojen onnentunteiden sävyttämää ja innoittunutta. Sen sijaan kahdessa muussa *Kävelymusiikin* hyödyntämässä lajityypissä, eksistentiaalisessa romaanissa ja absurdissa draamassa, maailma näyttäytyy mielettömänä ja ihmisen osa siinä merkityksettömänä, mikä aiheuttaa ahdistuksen tunteita. Näissäkin lajeissa kuitenkin etsitään merkityksellistä olemisen tapaa. Vastaavaa etsintää voi nähdä myös *Kävelymusiikin* novelleissa.

Kielen ja kerronnan merkityksiä sekoittavat ja uusia merkityksiä luovat keinot sekä henkilöhahmojen kokemuksen tason merkitysten etsintä kietoutuvat yhteen *Kävelymusiikin* itsereflektiivisissä kielifilosofisissa pohdinnoissa. Merkitysten leikki rakentaa läpi teoksen omanlaista käsitystä kielen ja kirjallisuuden kyvyistä välittää ja luoda merkityksiä. Varsinkin kielen arbitraarisuutta eli sopimuksenvaraisuutta käsitellään monilla tavoilla: se näkyy esimerkiksi nonsensissa konkreettisissa metaforissa ja leikittelyllä saman sanan eri kielissä saamalla merkityksillä, mutta myös vuorovaikutustilanteissa, joissa maailmat eivät kohtaa eikä empatian kokemuksia synny. Yksinäisyys ja sivullisuus kietoutuvat novelleissa kommunikaation ongelmiin, jotka pohjautuvat kielen sopimuksenvaraisuudesta johtuvaan heikkouteen välittää merkityksiä. Sopimuksenvarainen tapa rakentaa merkityksiä ei toimikaan, kun novelleissa yritetään etsiä uusia kielenkäyttötapoja, joilla kuvata tavanomaisin keinoin sanomattomia asioita ja uudenlaista kokemusta todellisuudesta. Teoksen kielikäsitelmän voikin nähdä lähestyvän bahtinilaista dialogista käsitystä kielestä, joka on jatkuvassa muutoksessa ja siksi niin toisille kuin joskus minäkertojille itselleenkin vieras.

## Lähteet

### KOHDETEKSTI

Manner, Eeva-Liisa 1957/2003: *Kävelymusiikkia pienille virtahevoille ja muita harjoituksia*. Teoksessa *Kävelymusiikkia*. Helsinki: Tammi.

### KAUNOKIRJALLISUUS

Beckett, Samuel 1952: *En attendant Godot. Pièce en deux actes*. Paris: Éditions de Minuit.

Eliot, T. S. 1949: *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja*. Toim. Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Suom. Kaijärvi, Kallio-Visapää, Laitinen, Mannerkorpi, Mäkinen, Tiainen ja Viljanen. Helsinki: Otava.

Holappa, Pentti 1959: *Muodonmuutoksia*. Porvoo: Wsoy.

Manner, Eeva-Liisa 1951/2003: *Tyttö taivaan laiturilla*. Teoksessa *Kävelymusiikkia*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1951/2003: *Syylinen. Parnasso 4/1951*. Teoksessa *Kävelymusiikkia*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1956/1999: *Tämä matka*. Teoksessa *Kirkas, hämärä, kirkas*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1963/2003: *Kuudes huone. Teekkari B 2/1963*. Teoksessa *Kävelymusiikkia*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1966/2003: *Tomu ja usva. Hopeapeili 45/1966*. Teoksessa *Kävelymusiikkia*. Helsinki: Tammi.

Manner, Eeva-Liisa 1968/2003. *Poltettu oranssi*. Helsinki: Kirja kerrallaan, Lasipalatsi.

Sartre, Jean-Paul 1938/1981: *Inho*. Suom. Juha Mannerkorpi. Helsinki: Tammi.

### TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Anhava, Tuomas 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Toim. Helena & Martti Anhava. Helsinki: Otava.

Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bahtin, Mihail 1981: *The Dialogic Imagination*. Translated by Carol Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

- Bennett, Michael 2012: *Reassessing the Theatre of Absurd*. New York: Palgrave Mac-Millan.
- Breton, André 1924/1946: *Premier Manifeste du Surréalisme*. Teoksessa *Les Manifestes du Surréalisme*. Paris: Editions de Saggitaire.
- Camus Albert 1942/1963: *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Éditions Gallimard.
- Damasio Antonio 2010/2011: *Itse tulee mieleen. Tietoisten aivojen rakentaminen*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Dufva, Hannele 2000: Miten kieltä tutkitaan kognitiivisesti: dialoginen näkökulma. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.
- Espmark, Kjell 1977: *Själen i bild. En huvudlinje I modern svenk poesi*. Malmö: Norstedt.
- Esslin, Martin 1961/1987: *The Theatre of Absurd*. Third edition. London: Penguin Books.
- Felski, Rita 2008: *Uses of Literature*. London: Blackwell Publishing.
- Fowler, Alastair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Hallila, Mika 2005: Kuinka realismi kielletään? Metafiktio ja romaanin todellisuussil-luusiot. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2005.
- Heidegger 1927/1979: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Helle, Anna & Hollsten, Anna 2016: Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS.
- Herlin, Ilona & Visapää, Laura 2011: Mitä on empatia ja mikä on sen suhde kieleen? Teoksessa *Kieli ja empatia*. Toim. Herlin, Laukkanen, Mäkinen, Salminen & Visapää. Helsinki: Unigrafia.
- Herman, David 2009: *Basic elements of narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell Publishing.
- Herman, David 2011: Re-minding Modernism. Teoksessa *The Emergence of mind: representations of consciousness in narrative discourse in English*. Toim David Herman. University of Nebraska Press.
- Herman, David 2012: Exploring the Nexus of Narrative and Mind. Teoksessa *Narrative Theory. Core concepts and Critical Debates*. Toim. Herman, Phelan, Rabinowitz, Richardson & Warhol. Columbus: The Ohio State University Press.
- Hogan, Patric Colm 2011: *What Literature Teaches Us About Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollsten, Anna 1995: Eliotia lukeva Hippopotamus kamalien kissojen seurassa. Teoksessa *Suspiros, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS.

- Hägg, Samuli 2008: Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3/2008.
- Hökkä, Tuula 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Hökkä, Tuula 1999a: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: SKS.
- Hökkä, Tuula 1999b: Kirjoituksen päättymättömyys. Esipuhe teoksessa Eeva-Liisa Manner: *Kirkas, hämärä kirkas. Kootut runot*. Helsinki: Tammi.
- Hökkä, Tuula 2003: Kiven ja kiskon välissä suolaheinä. Esipuhe teoksessa Eeva-Liisa Manner: *Kävelymusiikkia. Proosateokset*. Helsinki: Tammi.
- Isomaa, Saija 2016: Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS.
- Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kaitaro, Timo 2007: Surrealismi kirjallisena avantgardena. Teoksessa *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Timo Kaitaro ja Harri Veivo. Helsinki: Gaudeamus.
- Kajannes, Katariina 2000: Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.
- Katajamäki, Sakari 2000: Runouden kieltoilmaukset ja kuvallisuuden paradoksi. Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsinki: Helsinki University Press.
- Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri 2007: *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Katajamäki, Sakari 2016: *Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa Kukunor*. Helsinki: Ntamo.
- Keen, Suzanne 2007: *The Narrative Empathy*. Oxford: Oxford University Press.
- Keen, Suzanne 2011: Introduction: Narrative and the Emotions. *Poetics Today* 32 (1), 1–53.
- Kern, Stephen 2011: *The modernist novel: a critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirstinä, Väinö 1970: Jälkisanat. Teoksessa André Breton: *Surrealismen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Koskela, Lasse & Rojola Lea 1997: *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1980/2003: *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lehtinen, Torsti 2002: *Eksistentiaalisuus. Vapauden filosofia*. Helsinki: Kirjapaja.

Lyytikäinen 1990: Mitä kirjallisuus on. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Kanto-korpi, Lyytikäinen, Viikari. Helsinki: Yliopistopaino.

Lyytikäinen, Pirjo 2013: *Leena Krohn ja allegorian kaupungit*. Helsinki: SKS.

Lyytikäinen, Pirjo 2016: Tunnevaikutuksia eli miten kirjallisuus liikuttaa lukijaa. Johdattuna tunteiden kognitiivisen poetiikan tutkimukseen. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS.

Makkonen, Anna 1992: Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. Teoksessa *Avoim ja suljettu*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS.

Manner, Eeva-Liisa 1949: Lauri Viita: Kukuror – Keskustelemme kirjoista. *Taiteen maailma* 10/1949.

Manner, Eeva-Liisa 1969: Miten kirjani ovat syntyneet?. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet?* Toim. Ritva Rainio. Porvoo; Wsoy.

Manner, Eeva-Liisa 1994: *Ikäviä kirjailijoita*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Yliopistopaino.

McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Mehtonen, Päivi (toim.) 2002: *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere: Tampere University Press.

Mäkelä, Maria 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä: Madame Bovary, The Awakening ja Sa femme*. Tampereen yliopisto.

NES = *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. 2003. Toim. Kaisa Häkkinen. Helsinki: Sanoma Pro.

Nuotio, Suvi 2015: *Hullu tyttö, mitä lajia? Nonsense, balladi ja absurdi draama Eeva-Liisa Mannerin näytelmässä Poltettu oranssi*. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Nykänen, Elise 2014: *Worlds Within and Without. Presenting Fictional Minds in Marja-Liisa Vartio's Narrative Prose*. Helsinki: Unigrafia.

Phelan, James & Rabinowitz, Peter 2012: Response to David Herman's Approach to Narrative as Worldmaking. Teoksessa *Narrative Theory. Core concepts and Critical Debates*. Toim. Herman, Phelan, Rabinowitz, Richardson & Warhol. Columbus: The Ohio State University Press.

Ratia, Taina 2010: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siri Kainulainen, Kaisa Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino.

Ryan, Marie-Laure 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana: Indiana University Press.

Saastamoinen, Tyne: Musiikkia. *Parnasso* 8/1957.

Salminen, Jutta 2011: Kolmen pennin ooppera etäännyttää, ilmiantaa ja parodioi. Vieraannuttaminen ja empatia Bertolt Brechtin ja Kurt Weillin musiikinäytelmässä *Kolmen pennin ooppera*. Teoksessa *Kieli ja empatia*. Toim. Herlin, Laukkanen, Mäkinen, Salminen & Visapää. Helsinki: Unigrafia.

- Tigges, Wim 1988: *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Todorov, Tzvetan 1970: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Tontti, Jarkko 2008: Kuolemasta ja syntymästä eli mannermaista filosofiaa. Teoksessa ”*Mistä meille metsä, niitty, lähde*”: kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista. Toim. Hökkä, Tuula; Tontti, Jarkko. Helsinki: Ntamo.
- Tuohimaa, Sinikka 1986: *Empiirisen minän kokemuksia ja heijastussymboliikka Eeva-Liisa Mannerin tuotannossa*. Jyväskylän yliopisto.
- Viikari, Auli 1990: Lyriikan runousoppia. Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Kantokorpi, Lyytikäinen, Viikari. Helsinki: Yliopistopaino.
- Viikari, Auli 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Avoin ja suljettu*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS.
- Woolf, Virginia 1925/1929: *Modern Fiction*. Teoksessa *The Common Reader*. London: The Hogarth Press.
- Waugh, Patricia 1984: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.
- Wilson, Colin 1956/1958: *Sivullisen ongelma*. Suom. Kristiina Kivivuori. Keuruu: Otava.